

MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO



3 1761 07909630 1

Oscar Bie

AS RÄTSEL DER MUSIK



ML
60
B53

Bellenbücherei





N u m m e r 61 d e r

Z e l l e n b ü c h e r e i

Umschlagzeichnung von Curt Werth, Leipzig
Druck von W. Bobach & Co., Leipzig

Copyright 1922 by Dürr & Weber m. b. H., Leipzig
1-8. Tausend

Prof. Dr. Oskar Vie

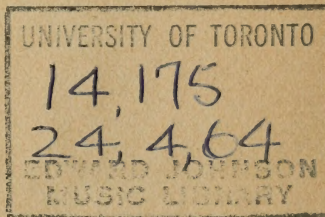
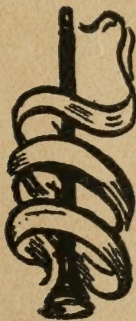
Das Rätsel der Musik

Handwritten scribble



Handwritten text: in legelőre Ven...

Handwritten text: Oskar Vie

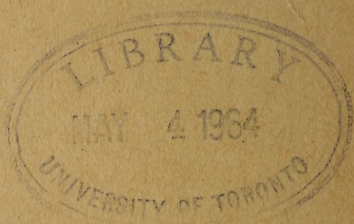


1922

Dürr & Weber m. b. H., Leipzig

Handwritten number: 52

ML
60
B53



896812 -

Erstes Kapitel.

Eine ganz allgemeine Betrachtung über die Kultur der Musik.

Die Musik ist das Räthelhafteſte, was es auf der Welt gibt. Obwohl ſie uns in geheimniſsvoller Ausdehnung ein Abbild aller geiſtigen und aller Gefühls- werte ſchenkt, arbeitet ſie doch nur mit ein paar Tönen, die in der Natur nicht einmal von ſelbſt vorhanden ſind, ſondern die wir durch Hämmern, Reißen und Blaſen erſt künstlich erzeugen müſſen. Welches Wunder iſt es, wenn wir vor einem Orcheſter ſitzen und dieſe Leute ſich anſtrengen, aus den Inſtrumenten die Töne hervorzulocken, die uns in die größte Erſchütterung verſetzen. Ja, die Muſik, die das Unfaß- barſte zum Inhalt hat, ſie iſt ſelbſt ſo unglaublich faß- bar, wirklich und handwerklich, und es ſcheint, daß ſie deſto ſeeliſcher wird, je mehr ſie Hemmungen zu über- winden hat.

Wie beſchreibe ich dieſes Räthel? Wie helfe ich zu ſeinem Verſtändnis? Die Geheimniſſe des Räthels kann ich nicht erklären. Ich kann keine Auflöſungen geben, die das Wunder irdiſch machen. Denn das Wunder muß bleiben, wenn die Muſik bleiben ſoll.

Ich kann nichts anderes tun, als Wirkungen hinstellen, Wirkungen der Musik auf alle, die ihr zuhören. Wirkungen auch auf mich, der ich sie beschreiben will. Ich kann kein System aufbauen, es würde die Vision töten. Ich kann nur Fälle beschreiben, Beispiele, eigene Reflexe schildern und kann diese so ordnen, daß sie aus meiner Erfahrung und meiner Einsicht ein Ganzes bilden, das ungefähr das Problem erschöpft. Ich stehe nun fünfzig Jahre im Genuß der Musik. Sie ist mir heute lieber denn je. Sie hat sich in den schlimmsten Tagen bewährt als Trösterin und Gesehgeberin. Ich habe große und kleine Arbeiten über sie geschaffen, und ich pflücke heute leicht die Früchte, weil ich glaube, daß sie anderen eine Nahrung geben könnten. Ich bin kein Lehrer, ich lasse den Geist und den Sinn schweifen, ich will anregen und erwecken. Dies wird immer die fruchtbarste Methode sein.

Die erste Frage ist unbedingt die der allgemeinen Kultur der Musik. Das ist die Grundlage, auf der wir uns verständigen.

Jedesmal beim Beginn der neuen Spielzeit lege ich mir die Frage vor, ob die viele Musik, die wir zu hören bekommen werden, wirklich den Menschen in uns beflügeln und erheben und bessern wird. Ich kann mir Gegner der Musik vorstellen, die behaupten, daß diese Kunst etwas Verweichlichendes an sich habe und das Lebensgefühl nicht kräftigt, sondern undeutlich und verschwommen macht. Ich habe es selbst oft geglaubt. Aber nur, wenn ich theoretisch darüber nachdachte. Sobald die Wellen der Musik mein Ohr trafen, verschwanden diese Zweifel sofort, und ich empfand, wenn die richtige Empfangnisbereit-

schaft vorhanden war, einen wohltätigen Einfluß, dem ich mich nicht entziehen konnte. Das ist nicht wahr: malerisch oder poetisch disponiert war ich niemals so, daß die Musik es nicht sofort überwunden hätte.

In wem sie sitzt, in dem überstrahlt sie alles andere. Gehen wir von Tatsachen aus. Sie ist eine starke und erobernde Kunst. Sie ist wenigstens in der Produktion durchaus männlich. Die wenigen weiblichen Komponisten, die es gibt, und die immer epigonisch veranlagt waren, beweisen es. Der Laie stellt sich den Musiker häufig feminin und weichlich vor. Aber kein musikalischer Schöpfer von Bedeutung war es jemals. Den führenden Musikern merkt man diesen Beruf kaum an. Es ist so, als ob die Kunst auf irgendeinem Wunderwege von jenseits in ihr Gehirn gelangt wäre und dort ihre Zauber wirkt, von denen wir uns keine Rechenschaft geben können. Gerade die Musik, die nichts von Nachahmung hat und zu dem Leben nur in einer mittelbaren Beziehung steht, sitzt in ihnen wie eine Gnade, wie ein Geschenk metaphysischer Herkunft, und wirkt kaum bestimmend auf ihren Charakter und ihre Lebenshaltung ein. Ja, sie sprechen kaum davon. In jahrelanger Arbeit hat sich die Musik in ihnen zur Meisterlichkeit entwickelt und wirkt unkontrolliert und doch nach strengen Gesetzen in ihnen fort, eine einzige Mischung von Jenseitigkeit und Handwerk. Dies ist das wirkliche Wesen der Musik. Hören wir Beethoven, so wissen wir, daß sie niemals ein Spiel ist, eine Träumerei, ein Müßiggang, sondern Ausdruck vitalster Kräfte. Daß sie dabei auch phantasieren und träumen kann, ist nur ihre süße Unbeschränktheit.

Der Kulturwert, der durch diese Schöpfungen entsteht, ist also kein negativer, auch kein destruktiver, sondern ein aufbauender und fruchtbarer. Er äußert sich doppelt: individuell und allgemein. Der individuelle Kulturwert, der jede einzelne Person betrifft, immer verschieden nach ihrer Bildung und Einstellung, bedeutet jene Hebung des Lebensgefühles, die wir alle empfinden, wenn wir nach langer Zeit wieder einmal ein Streichorchester hören oder den Bau einer großen Fuge verfolgen oder der Gewalt eines Chores uns hingeben. Das scheinen selbstverständliche Dinge, aber in ihnen liegt eine solche Leidenschaft der Kunst, wie sie kaum durch dichterische und sicher nicht durch malerische Eindrücke erreicht werden kann. Man muß diese allabendlichen Vorgänge miteinander multiplizieren, um die Dankbarkeit gegen die Musik verstehen zu können. Ich sagte es oft und sage es immer wieder: sie kommt aus einer transzendenten Ferne, sie wäre uns unverständlich, wenn wir sie nicht hätten, sie ist nach logischen Gesetzen nicht zu erklären und aus dieser irdischen Welt niemals ganz zu begreifen. Sie ist der einzige Zusammenhang mit einer höheren Ordnung der Dinge, der uns sicher gegeben ist. Was sonst sich trennt, findet hier seine Harmonie. Was dumpf ist und unausgebildet, findet hier seinen Rhythmus. Und das Melos der Welt, das wir niemals reinlich vernehmen, findet hier eine Form. Je nach dem Grade der musikalischen Bildung wirken diese Eindrücke mittelbarer oder unmittelbarer auf den Zuhörer und entheben ihn der Alltäglichkeit. Die Beziehungen zum Irdischen sucht er nur auf unteren Stufen. Auf der höheren Stufe genießt er die ab-

solute Schönheit einer sphärischen Kunst, die sich im Meister wie durch ein Wunder gespiegelt hat. Und immer wieder gleitet das Werk an ihm vorüber, jedesmal gestärkt durch den Zusatz an Lebenserfahrung, den er ihm gibt. Es gliedert sich die Kette der Wiederholungen, es baut sich das persönliche Gebäude seiner Teilnahme und Liebe, seiner Erinnerungen und Wünsche, es umgrenzt sich die Tradition. Eine wundervolle Ordnung der Kraft und des Ausdrucks erscheint vor seinen Sinnen, und er findet in ihr eine Ruhe und Befriedigung, wie sie ihm weder der Tag, noch die Künste des Tages bieten können. Hier setzt auch die Schwierigkeit ein. Der starke traditionelle Zug dieser musikalischen Erziehung verhindert die leichte Aufnahme des Neuen. Der Kulturwert der neuen Musik steht in einem dauernden Kampfe mit der schweren Gewohnheit der alten. Er muß erst alle Hemmungen überwinden, um selbst wieder Gewohnheit zu werden. In dem Augenblick, wo er in den Kreis der Tradition und Gewohnheit tritt, wandelt er sich vom Kämpfer zum Erzieher und erleidet alle Schicksale, die auf diesem Wege liegen.

Der andere Kulturwert der Musik ist ein gesellschaftlicher. Es ist eine Eigentümlichkeit dieser Kunst, daß sie ohne die große Erregung des Dramas die Masse bindet, zumal sie selbst schon in den meisten Fällen als ein sozialer Körper auftritt, als Kammermusik, Orchester, Chor, von einer solchen Kompliziertheit des inneren Organismus, wie sie das Drama niemals erreichen kann. Der sozial schwierigste Mechanismus, den eine Kunst überhaupt kennt, ist die Oper. Und gerade sie, die der Verschwendung hin-

gegeben ist, hat die verschwenderischste Form einer luxuriösen musikalischen Gesellschaft herausgebildet. Je nach ihrer Gattung haben die musikalischen Ausdrucksmöglichkeiten eine andere gesellschaftliche Bindung bedingt. Die Religiosität des oratorischen Konzertes, die Virtuosität des Solistenkonzertes, die Intimität der Kammermusik erscheinen als verschiedene Formen, die Musik gesellschaftlich zu beantworten. Das Gesellschaftliche bedeutet nicht bloß ein äußeres Zusammensein von Menschen, sondern es weckt soziale Kräfte, die im Einzelnen nicht in dieser Macht vorhanden sind. Virtuosität und Intimität sind nicht bloß äußerliche Erscheinungsformen der Musik, sondern es sind Parolen der Zusammengehörigkeit von Menschen, die ihre Gemeinschaft einmal sinnlich, ein andermal unsinnlich zu genießen haben. Die Musik ist das Agens dafür. Es gibt ein politisches Agens, ein dramatisches, das Masseninstinkte und Massentugenden weckt: das sind andere Fälle in der Psychologie der sozialen Empfindung. Das musikalische Agens ist durch nichts zu ersetzen. Auch nicht durch Religion. Denn reiner als Religion läßt es die Transzendenz in ihrer absoluten Sphäre, setzt sie ungerne in Beziehung zum Leben und betont nicht die Schulmeisterlichkeit, um durch die wahre Meisterlichkeit um so tiefer zu wirken. Alle Empfindungswellen der verschiedensten Art, welche die Musik sozial auslöst, gehören in den Bezirk ihres allgemeinen Kulturwertes. Je abstrakter die Feierlichkeit ist, auch die Feierlichkeit des Humors, die sie hervorruft, desto höher liegt das Niveau ihrer Arbeit, und desto weiter ziehen sich ihre gesellschaftlichen Möglichkeiten. Würden wir sie

aus unserer Kultur streichen, so würde auf den ersten Schlag vielleicht nichts Greifbares fortfallen, aber die Erde würde vertrocknen, und der Himmel würde sich für immer schließen.

Die individuelle Seite der Musikkultur wird uns später eigentlich erst richtig beschäftigen. Denn es ist mir so, als ob das doch die Hauptsache wäre. Die soziale Seite, die den künstlerischen Naturen immer ein bißchen fernliegt, ist noch sehr wenig behandelt worden. Der Musiker, besonders der deutsche, war immer eigenbrödlerisch, knorrig, einsam und auch unpraktisch, eine sonderbare Mischung von Träumer und Zünftler, von Lyriker und Gelehrtem. Der Franzose hatte mehr Gefühl und Neigung zum Korporativen. Er schreibt von Natur gut und fühlt sich eher als Glied in der Kette der ganzen Kultur. Aber unsere moderne soziale Entwicklung hat diese Fragen doch allgemeiner gemacht und auch den Musikern näher geführt. Die wichtigste Erscheinung auf diesem Gebiete war ein Buch des Frankfurter Musikschriftstellers Paul Becker. Als ich es las, zog mich der organisatorische Geist und der erziehliche Wille, der darin zum scharfen Ausdruck gelangt, ungemein an. Vielleicht gerade weil mir als sensitivem Menschen solche Dinge an sich fernliegen. Es hilft nichts, man muß sich heute damit auseinandersetzen. Man muß Stellung gewinnen zu der sozialen Struktur der Kunst, eben schon, um die Kunst dann für sich frei zu haben. Ich benutzte die Gelegenheit der Lektüre, um mir endgültig klar zu werden. So sind Bücher, die wertvoll bleiben. Belehrung ist bei ihnen nicht das Wesentliche, sondern das Anschneiden von Fragen, das Locken von Antworten. Mitten in

der rätselhaften Kunst der Musik, die uns mit Wundern aus einer anderen Welt überschüttet, ertönt der Ruf dieser irdischen Welt: was treibt ihr da? Was musiziert ihr, aus Laune und Phantasie, ohne nur einen Augenblick euer Gewissen zu befragen, wie weit diese schöne Tätigkeit auf dem Boden der allgemeinen Kultur wächst, wie weit sie mit den Wünschen und Zielen des Volkes ihren Zusammenhang wahr? Der Betrieb der Opern und Konzerte überflutet uns; ohne jede andere Ordnung als die des Ehrgeizes oder des Geschäftes, steigert er sich maßlos, und wir wissen nicht mehr, wohin das führen soll, weder künstlerisch noch wirtschaftlich. Gibt es eine Möglichkeit, fruchtbare Organisation dahinein zu bringen? Ich setze mich an der Hand des Bekkerschen Buches endlich mit dieser Frage auseinander. Es ist, kurz gesagt, die Frage der Sozialisierung der Musik.

So hieße richtiger der Titel des Buches, das Paul Bekker „Das deutsche Musikleben“ benannte. Es ist keine Schilderung, sondern ein Programm; keine Ästhetik, sondern eine kunstpolitische Philosophie. Es ist eines der ernstesten Bücher über Musik, die je geschrieben wurden, eines der wichtigsten und einschneidendsten, ein Buch aus Gewissen und Zucht, ein moralisches und ein deutsches Buch, ein Buch preußischer Prägung, von einem geschaffen und erlebt, der an sich selbst Jahre hindurch erzogen und gebessert hat. Im Felde, unter Mühsalen ist es geschrieben, aber es ist auch im Felde des Geistes geboren, dort, wo unbarmherzig die Dinge auf ihre Wahrheit geprüft werden und die ideale Forderung oberstes Gesetz jedes Verhaltens und jedes Urteils wird. Wie ein

Felsblock hebt es sich aus dem wogenden Getriebe des täglichen Musiklebens heraus, starr, bitter und hart.

Ein Menschliches und ein Zeitliches fanden sich hier zusammen. Das Menschliche eines ordnungsliebenden Sinnes, der nicht früher ruht, als bis er seinen Beruf auf die feste Grundlage eines motivierten Systems gestellt hat. Das Zeitliche eines starken Strebens nach formaler Gliederung, sozialer Organisation, schöpferischer Kultur und ästhetisch tätigem Bewußtsein. Es ruft der große Formtrieb durch unsere Welt. Nach allen Naturalismen und Impressionismen der vergangenen Jahre in Leben, Kunst und Wissenschaft erfährt er seine Bestätigung durch die Erschütterungen dieser Revolution der Erde. Er erwacht in dem Organisationsgedanken, der aus jeder geistigen, sittlichen und wirtschaftlichen Not als Rettung und Befehl emporsteigt. Er greift in das Leben der bildenden Kunst schon lange stilwirkend ein, vom Architektonischen ins Ornamentale, von der gemalten Fläche zur gestellten Bühne hinüberwachsend. Er legt hier endlich auch sein eisernes Band um die Musik, deren Schicksal es immer war, zwischen den Forderungen der Form und den Willkürlichkeiten des Inhaltes ein unklares Erdendasein zu vollbringen. Besser fordert die Sozialisierung der Musik, ihre Einordnung in das bewußte öffentliche Leben, rücksichtslos nur aus ihrem Kulturgewissen heraus. Er hat diese Philosophie auch praktisch bis zu ihren ersten Stationen durchgedacht, und er entwickelt sie in einem Stil, der ebenso sachlich wie beredt, ebenso echt gewachsen wie schriftstellerisch gepflegt bleibt.

Von drei Seiten sieht er sein Problem: von der Gesellschaft aus, vom Musiker und vom Kritiker.

Das musikalische Werk wird aus den Noten erst Leben und Wirklichkeit, indem es gehört wird. Die Hörer sind also ein notwendiger Bestandteil seiner Erscheinung. Aber die Hörer sind erst sehr allmählich an die Musik herangetreten. Wie lange war diese eine abgeschlossene Berufsspezialität. Ein Durchbruch tritt mit Beethoven ein: er schreibt für die Welt, aus der Welt. Die Beziehung zum Leben wird greifbarer in der romantischen Epoche. Die Musiker werden bildungsbestrebt, die Menge der Hörer demokratisiert sich. Aber hat sie sich wirklich zu einer aktiven Teilnahme an der Musik schon erzogen? Weder in der Schule noch privat wird die Wahrnehmungsfähigkeit, durch die der Hörer erst fähig wird, Musik zu beantworten, ernstlich gebildet. Die Lehrer sind vogelfrei. Keine kulturbildende Kraft lenkt die Theater, seien sie staatlich oder städtisch. Wir brauchen eine Theaterverfassung, wie wir eine staatliche Kontrolle der musikalischen Erziehung brauchen! Die Konzerte sind jeder Willkür preisgegeben. In den Volkskonzerten und -theatern liegen Anfänge ehrlicher Gestaltung vor, aber schöpferisch sind sie noch lange nicht. In den Chorvereinen begegnet man eine Bewegung einer teilnehmenden Organisation, aber sie stehen zu passiv im allgemeinen Musikleben. Und erst die Raumfrage ist noch ganz ungelöst: die meisten Theater und Säle sind Archaismen und Notbehelfe. Also, wohl läuft die Gesellschaft zur Musik, aber daß sie sie irgendwie in die Hand nimmt, nach ihren Bedürfnissen gestaltet

und ihrer Wirklichkeit. Und Bülow kam als Produktiver zu kurz. Oder denken wir an Mahler. Ein wunderbarer Mensch, ein strenger Künstler, ein eigensinniger Erzieher und ein Schöpfer von breiten ausladenden Werken, wie seine achte Symphonie, die als Religion Bekkerscher Evangelien dastehen mußte. Und wirklich, das Religionsbeispiel, das Bekker gibt, ist diese Achte, die mit allen Mitteln des heutigen Orchesters und Chores in Riesenverhältnissen, ein Volksfestspiel nach Tausenden in Mitspielern und Hörern, sich weltenswandernd auf den Schluß des Goetheschen Faust entwickelte. Damals fragten wir uns: stehen diese Mittel im Verhältnis zum Inhalt? War seine Erfindung so groß wie sein Wollen, seine Schaffenskraft so groß wie sein Wirkungswille? Ich weiß es: sie waren nicht so groß. Es war seine Tragik, dies erleben zu müssen. Und es wäre eine noch grausamere Tragik, ihn zu einem Apostel sozialer Musik zu stempeln, ihn, der der menschlichste aller Menschen war, zerrissen zwischen Einsamkeit und Herrschertum, ringender Phantasie und dunstigen Problemen, genialer Entdeckung und bewußter Erinnerung — ein Künstler, der an dieser Welt blutete.

Ach, die Welt ist verwickelter und leidenschaftlicher wohl, als es der sozialen Theorie scheinen möchte. Wir wissen, was kommen muß. Wir wissen: die Rettung liegt in der Organisation, in der Zentralisierung, hier wie überall. Wer mag sagen, ob nach diesen Zeiten noch viel persönliche Kunst und revolutionisierende Phantasie ihre Stimme erheben wird. Will die Kunst bestehen, wir bekennen es schauernd, muß auch sie sich in den allgemeinen Dienst der Kultur ein-

stellen, dargebracht von einem Mitgliede, verbraucht von der Allgemeinheit. Sie, die selbst in Kriegstagen einen Zulauf hatte wie nie zuvor, wird die bestallte Trösterin, die eingesetzte Heilige, die menschliche Religion sein und unendlichen Segen spenden, über den Genuß hinaus als Kirche und Bekenntnis. Ihr habt gewiß recht und seid verehrungswert, daß ihr es predigt. Aber ihr seid Dozenten, und wir sind Wissende, verzeiht. Ihr stellt die Doktrin und das Gesetz auf, und wir leiden noch an dem Menschlichen. Wir wissen, wie reich das Leben ist, wie verschwenderisch die Kunst, wie verwickelt die Fragestellungen, wie schön und farbig die wechselnde Landschaft, wie schüchtern und durstig die Keime neuer Kräfte und wie grausam die Wahrheit, wie paradox die Wirklichkeit. Wir glauben, daß diese soziale Notwendigkeit nur ein Gerüst von Forderungen ist, und wir erschrecken vor seiner strukturellen Nüchternheit. Laßt uns andere dazu beitragen, es zu erweckern, zu bekleiden, zu erweichen in der Atmosphäre des lebendigen Wetters aller wahren Kunst. Wir fürchten uns vor dem letzten Wort aller Sozialisierung unsozialer Dinge, vor der Herrschaft der nackten Ordnung, des befehlenden Geistes, des klugen Kopfes. Wir lieben, die Naivität zu beobachten, das Schöpferische zu erkennen, das Herzliche zu betonen, Aufsteigendes zu unterstützen, Werke abzuwägen und Kräfte zu leiten. Nein, nein, das lassen wir uns nicht nehmen. In diesen Quellen liegt die Heimat der wahrhaft produktiven Kunst, an ihnen zu sitzen und mit Liebe, auch mit Wohlwollen, vor allem mit Sinn für die geheimnisvolle Geburt ihrer Schönheit aus der Erde sie zu pflegen, das ist ein Amt,

der persönlichen Hilfe voll. Das Schema der Sozialisierung darf nicht das Ende sein. Das Ende ist das Organ für die an Wundern reiche Schöpfungskraft des Künstlers, weil diese erst der Anfang sozialer Möglichkeiten ist. Zu den drei Seiten des Bekkerschen Problems kommt diese vierte hinzu: die Vermittlung zwischen seiner Forderung und der Kunst. An ihr aber arbeiten wir anderen täglich mit allem Bangen einer sündigen Seele, die den Künstler, indem sie ihn versteht, vor der Welt retten will. Darum soll er uns nicht verachten.

Ich habe genügend gesagt, was übrigbleibt. Es sind die Gefahren der Organisation, die das Rätsel nicht kennt, für die lebendige Kunst, die immer irrational ist. Nachdem ich dieses Thema durchgesprochen habe, bleibe ich der Schwärmer für alles Unberechenbare, Impulsive und Nervöse der Kunst, von dem wir leben. Es ist Temperamentssache. Jener liebt die Doktrin, ich liebe das Rätsel. Jener liebt die Konstruktion, ich liebe das ewig Wandelbare, das sogar gegen die Gesetze aus der Vitalität des Augenblickes immer neu und immer schön heraufblüht. Ich stürze mich in den Strom der Phantasie. Ich lehre, indem ich lerne, ich erziehe zur Schönheit, indem ich mich selbst zur Wahrheit erziehe. Ich bin frei und leicht, reizsam und paradox, subjektiv und ein Mensch wie wir alle. Ich bin musikalisch. Jetzt steigt mit mir in die Schächte.

Zweites Kapitel.

Die Gattungen der absoluten Musik,
als da sind Klavier, Kammermusik,
Symphonie und anderes.

Absolute Musik nennt man die rein instrumentale, oder, um es negativ auszudrücken, diejenige, die nicht das Wort oder den Gesang benötigt. Doch ist das im Grunde keine ganz richtige Definition. Es ist nämlich mehr ein Unterschied der Naturelle, um den es sich hier handelt, auch über die Grenzen der lokalen Mittel hinaus. Es gibt Musiker, die ihre Kunst in den Dienst einer Außenwirkung stellen, Oper, oder Lied, und die dazu das Wort oder die Bühne kaum entbehren können. Und es gibt andere, die mehr in sich hinein musizieren und selbst, wenn sie wirken wollen, das Wort nur instrumental heranzuziehen scheinen, Musiker, die intim bleiben, auch wenn sie Lieder und Chöre komponieren, und die selbst in einer Oper doch nicht Theatermenschen werden. Man kann sagen: es gibt Opernnaturen, und es gibt Antiopernaturen. Diese sind, allgemein ausgedrückt, die absoluten Musiker. Es geht eine schöne Reihe von ihnen durch die ganze Musikgeschichte, von Bach über Beethoven zu Schumann, Brahms, Bruckner, Liszt, denen die Reihe der Opernmenschen deutlich gegenübersteht.

Wir sprechen also zunächst von der absoluten Gattung. Für den Nichtgeübten ist es vielleicht schwerer, ihr nahe zu kommen. Man muß da von der Welt

losgelöst sein und sehr fein, sehr innerlich zuhören. Man hat kaum eine Beziehung zum Leben. Man weilt ganz innerhalb der Grenzen eigentlichster Musik und folgt ihrer Gebärde und ihrem Ausdruck mit einem Verständnis, das sich durch erfahrenes Hören aus inneren Anlagen erzogen hat. Würde ich einen Unterricht zu geben haben im Verständnis der Klavier-, Kammer- und Orchestermusik, so würde ich gerade auf diesem absoluten Gebiete mit Menschlichkeiten operieren. Je innerlicher die Musik ist, desto mehr spiegelt sie Herz und Geist. Je unverständlicher sie scheint, desto verständlicher wird sie auf dem Boden allgemeiner Lebenserscheinung. Ich will, um kurz zu zeigen, was ich mir denke, zwei Persönlichkeiten von Musikern herausgreifen, die ich in ihrem ganzen Lebensumriß hinzeichne. Schumann ist fraulicher, Beethoven männlicher. Jener ist intim, dieser monumental. Sie geben die Pole der Gattung, von der wir sprechen. Ich stelle zuerst Schumann vor.

Frauen verstehen ihn, denen er vielleicht als Einziger in der Musik etwas Besonderes gab, etwas von verschlossener Seligkeit und schamhafter Liebe, die weder Beethoven, noch Wagner, noch Strauß kennen oder kennen dürfen. Klotilde Kleeberg spielte den weiblichen, intimen Schumann, Lula Gmeiner singt ihn, in der Pracht süßen Glanzes, Therese Behr singt ihn, im Atem hauchenden Ausdrucks. Die Frauen besitzen ihn und geben ihn nicht her, nachdem er durch unzerrennliche Bande an ihre Seele geknüpft ist, ein Nachschimmer von Romantik, den sie nicht lassen dürfen, um leben zu können. Ohne Geistreichtum, ohne Großstadtesprit, ein einfaches Gefühl für eine Ritterlich-

keit, die Ehrlichkeit ist und Wärme und Schamhaftigkeit, nicht ohne den künstlerischen Sinn einer Intimitätskultur, der doch vor jeder Künstlichkeit scheuen muß. Eine liebe Einrichtung der Seele, ohne Parvenütum, ohne Essaischreiberei, ohne bezahlte Gebärde. Ein Antlitz, in dem der Humor lachen kann und die Augen leuchten und die Lippen zucken, ohne zu sprechen. Die Freunde sitzen zusammen und trinken Burgunder. Niemand sagt ein Wort. Man fühlt das beredte Schweigen und die Zusammengehörigkeit, die sich nicht zu legitimieren oder zu festigen braucht. Und nach Stunden solchen Seelenkontaktes ohne Worte steht Schumann auf und sagt: So, jetzt haben wir uns wieder einmal ausgesprochen.

Und doch sprach er. Er hat redigiert und geschrieben. Er hat an Schubert gesogen, Chopin verteidigt und Brahms eingeführt. Er hat den Fortschritt gewollt. Nein, er sprach nicht, er schrieb, Worte und Noten und Briefe. Sie sind sich ähnlich in der Scheu, letzte Dinge mit polemischer Roheit zu sagen. Die Kritiken sind verschleierte Kunstwerke, die Noten verschleierte Kritiken, die Briefe verschleierte Noten. Er kämpft mit einem Kontrapunkt gegen die Philister und gründet in seiner Phantasie Davidsbünde. Die Polemik, ein Erbteil deutscher Musiker, war bei den Pamphletisten des achtzehnten Jahrhunderts barocker Klatsch, bei Wagner pathetischer Idealismus, bei ihm ist sie eine lyrische Werbung, nicht anders als ein Brief an Clara. Selten wird er ausfällig, nur Meyerbeer brachte das bei ihm fertig, der — ganz nach außen gewendet — sein, nicht Wagners wahrer Antipode war. Er war eben nichts als deutsch: gewiß,

Chopin war mehr. Aber, wenn wir drei Dinge an den Deutschen lieben oder liebten, so ist es neben der Sittlichkeit und der Naturverehrung die Schumannsche Musik.

Sie ist in der Geschichte ein Zurückziehen des deutschen musikalischen Geistes in sich selbst. Zwischen Mozarts verfeinertem Italienerthum und Beethovens weltengroßer Leidenschaft, zwischen Wagners symphonischem Theater und Strauß' europäischer Intellektualität steht Schumann wie ein Selbstbesinnen jener mimosenhaften, feinen, kleinen Lyrik, welche die oft mißdeutete und oft mißhandelte Seele der deutschen Musik war. Frauen verstehen das. Eine romantische Reaktion, die in dem Getriebe dieser Zeit so gefährlich war, daß Schumann selbst daran erkrankte. Er begann mit dem Klavier, es folgen Lieder, es folgen Kammermusiken, Symphonien, Oratorien, Melodramen, ja, eine Oper, aber je weiter er den Zirkel hält, desto schwächer werden seine Kräfte. Er beneidet Akademiker, wie Mendelssohn, um ihre plastische Klarheit. Er verliert sich an Formen, die er nicht beherrscht, bis er sich selbst verliert. Das ist seine wundervolle Tragödie: eine Gartenblume stirbt aus Neid vor einer Gemäldesammlung von Stilleben. Als das Leiden über Schumann kam, war er mit einer Anthologie von Lyrik beschäftigt. Frauen, die Blumen lieben, weinen darüber. Deutsche Männer, die ihre Art nicht kennen, höhnen über angeborene Gebrechen.

Schumanns Garten sind die kleinen lebenden Motive zu allen Zeiten gewesen. Eine Melodie, einige Akkorde, einige Ideen — zusammengebunden in einen Kranz. Nicht wie bei Liszt in Wiederholung einer

geistreichen Konzentration, sondern in einer, von Schubert zuerst gewagten, ehrlichen Aufeinanderbeziehung ausdrucksvoller musikalischer Formen, die man so im Kopfe herumträgt, in den Fingern auslöst, bis man sich an ihnen gesättigt hat. Noch in den Symphonien das Finalemotiv der B-Dur, die improvisatorischen Motive der D-Moll, sind uns lieb als solche Details, die er stets besser auf dem Klavier spielte als auf dem spröden Orchester, das schon zu öffentlich operierte. Darum liegt ihm die große Form nicht, darum zerfällt alles in Liedchen, Variationen, Tänze und Impromptus. Rührend ist immer die Verlegenheit der Übergänge. Schumanns Übergänge sind verschämt wie kleine Verrätereien an der eigenen Natur. Sie täuschen sich selbst etwas vor, oder sie machen sich barock, um eine psychologische Wahrscheinlichkeit der Lösung herzustellen, oder sie verzichten einfach postludierend oder präludierend auf eine innere Logik, oder sie machen nette Schleifchen, um die unberechtigte Reihenfolge der Kranzblumen durch Verzierungen des Fadens zu decken. Man denke in der wundervoll reichen C-Dur-Phantastie an den jedesmaligen abrupten oder verlegenen Wiedereintritt des ersten Themas. Ein Sonatensatz ist ihm unangenehm. Die Kreisleriana, die symphonischen Etüden, der Karneval sind seine Form; impressionistische Lyrik ohne jeden epischen oder dramatischen Anspruch. Zwischen Schubert und Bruckner. Kultivierter als jener, aber natürlicher als dieser. Voll der wärmsten und musikalischen Phantasie, heut wie damals.

Die Manfredouvertüre ist sein Stück mit breitestem Horizont; nie sonst ist ihm eine so umfangreiche

Komposition mit flüssigem, schmiegsamem Inhalt gelungen. Aber sie reicht nicht, seine ganze Manfredmusik zu erwecken. Die Genoveva ist tot. Die Symphonien sind selten. Paradies und Peri verflucht. Bis zum Klavierkonzert und der Kammermusik blieb er lebendig. Interessant war der Versuch des russischen Balletts, seinen Karneval Bühnenfähig zu machen. Zwischen den temperamentvollsten Bacchanales nach Glazounows Musik und den Polowezker Tänzen von Borodin, die mit einer wilden Leidenschaft, schwer von Sinnlichkeit, ein heißes Orchester von Bewegungen, getanzt wurden, tauchte plötzlich Schumanns Karneval auf, ein entzückender Anachronismus von getanzter Biedermeierei, ein kleines Drama der quecksilbernen Kolombine mit dem springenden Harlekin und dem traurigen Pierrot und dem nachdenklichen Eusebius, dem stürmischen Florestan — Schumannsche Davidsbündler, die den Kampf gegen die Philister vergessen hatten, um nach seiner Musik ein unbeschreiblich anmutiges Tanzpantomimchen zu machen, ein archaisches, ein großväterliches, in schwebenden Gazeröckchen, unter denen dünne Beinchen wippten und trillerten, mit lächelnden Mündchen, die sich auf Liebesaffären spitzten — vielleicht aus der böhmischen Stadt Asch, wo Schumanns Jugendliebe verdorrte —, und welche Verwirrung kam da in unsere Sinne, wir sahen „Chopin“ in Gestalt dreier Balletteusen, „Paganini“ mit der Solovioline versteckte sich, die Klaviersaiten verwandelten sich in Instrumente, wie er sie nie gekannt, seine inneren Figuren in ein Drama, wie er es nie geschrieben, wir vergaßen ihn und Clara und die Neue Zeitschrift vor diesen Puppen zum Küssen —

mit einem Wort, wir waren Karneval. Jetzt spiele ich ihn wieder ruhig auf dem Klavier. Dieser letzte Versuch, ihn der Öffentlichkeit zuzuwerfen, war die reizendste Sünde an ihm. Ich spiele ihn wieder auf dem Klavier, allein, für mich, mit meinen Tempi, mit meinen Illusionen. Für mich? Eine Frau hört mir zu, die nicht mehr spielen und tanzen kann.

Denn ich lese wieder und wieder die Jugendbriefe Schumanns an Clara, die seinen Frühling schildern. „Adieu nun, mein Mädchen, das Tönen und Musizieren macht mich beinahe tot jetzt; ich könnte darin untergehen. Ach Clara, was das für eine Seligkeit ist, für Gesang zu schreiben; die hatte ich lange entbehrt —“ Er schreibt Lied für Lied, seit er die Pianistin Clara liebt. Er schreibt 27 Seiten Musik an einem Tage nieder, die „Myrthen“. In dieser Zeit ist das Frauliche uneingeschränkt in seiner Komposition. Niemals ist etwas Deutscheres entstanden. Die neuen reichen Formen, die er dem Liede gibt, sind Offenbarungen eines Geistes, der diese Intimität braucht, um eng und stark zu schaffen. Er denkt vorübergehend an eine Oper nach Hoffmanns „Doge und Dogeressa“. „Es fehlt mir, wenn ich das sagen soll, ein deutsches, tiefes Element darin . . . manchmal fange ich an zu verzweifeln.“ Sein Leben selbst wurde eine Kette von Melodien, Motiven — ins Uferlose — mit schwierigen Übergängen. In dieser Zeit band er „Frauenliebe und Leben“ zusammen, indem er das erste hoffnungsvolle Lied nach dem letzten schmerzlichen in einem jener schönen Klaviernachspiele wiederholte, die sein sinnigster Gedanke waren. Der Viederkreis der Frau — das war seine Oper.

Es ist kein Zweifel, Schumann lebt in der Stubenluft. Seine Klavierstücke sind in einer ungeheuren Konzentration, wie am Schreibtisch des Klaviers entstanden. Altes, derbes Deutschtum zieht wie in einem Dunst von Trinkliedern in seine Verse, die sich männlich gebärden wollen. Am süßesten klingen sie von der Hingebung der Liebe, von der Traulichkeit des Frühlings, nicht draußen auf der Wiese, sondern in der Erinnerung und der Schwärmerei am Kamin. Romantik wird zum landschaftlichen Märchen, das man erzählt. Und Kinder hören weihnachtlich zu. Ein ganz anderes Klima: das ist Beethoven. Er steht in der freien Luft, und in seinem Herzen bewegen sich die großen Menschenschicksale. Sturm tobt in seinem Inneren, Sturm tobt draußen um seinen Schädel. Streicheln und Flüstern, Geheimnis des Augenblickes, ihr seid vorbei. Flüchtige Worte, aus der Laune improvisiert, ihr fliegt davon. Schwer senken sich die Erinnerungen im Rhythmus Beethovens, feierlich formen sich die Begriffe, kristallisieren sich zur Gestalt, in der er vor unserem Geist wieder aufsteht.

Damals spazierte durch sein Zimmer, durch die Straßen, durch Wiesen und Wälder ein schwerhöriger Mann, ganz in sich versunken, in dem ein neues ungeahntes Leben sproß. Man hört ihn summen, den Takt brummen, die Lippen und die Finger aufschlagen, er stampft und stößt aus der Tiefe eine Kunst heraus, die noch lange Zeiten brauchen wird, um Allgemeingut zu werden. Er spaziert und stampft und schreibt und stirbt. Menschenalter vergehen.

Heut ist die Zeit gekommen, da er sich erfüllt. Heut sind seine Werke Allgemeingut geworden, nicht nur

der Musiker, nicht nur der Intellektuellen, sondern des ganzen Volkes. Des Volkes der ganzen Welt. Die Eroica ist die Heldenfeier der Welt. Bekenntnis der Welt ist die C-Moll. Höchster Feiertag ist die Neunte. Sie wird vor Tausenden von Menschen aus allen sozialen Schichten aufgeführt. Und es ist Gottesdienst. Beethoven ist nicht nur Kern des Repertoires aller Konzerte, er ist Besitz geworden jedes einzelnen Menschen, der einen Teil von ihm durch sein Leben trägt, als ewigen Maßstab und ewigen Trost. Wir leben in einem Beethovenzeitalter. Warum ist dies so geworden?

Drei Zeitalter, mehr als im Hamlet, mehr als in Nießsche, stießen in ihm zusammen. Er trägt in sich noch die ganze Festigkeit der baulichen Musik des achtzehnten Jahrhunderts. Noch kreist sie im Zirkel der Tonarten um die elementaren Pole der Tonica und Dominante. Aber die Architektur der alten Gliederung wird von ihm neu gefühlt, und die Modulation bewegt sich in einem bitteren Ernst, in einer starken Herbheit, scheinbar auf altem Grunde, und doch in einer Geste, die das Pathos kommender Welten in sich schließt. Wie das achtzehnte Jahrhundert, lebt das neunzehnte in ihm mit seiner ganzen Romantik, seiner Materialität, seiner Nachahmungsfreude, seiner programmatischen Malerei. Die Pastorale bedeutet den Schritt auf dem neuen Wege. Aber sie gibt keine Bilder der Natur, sondern sie gibt Empfindungen gegenüber der Natur, die alles Materielle aus dem Herzen des Musikers in einer subjektiven Form wieder geboren werden lassen. Und schon meldet sich das zwanzigste Jahrhundert. Baulichkeit und

Malerei werden nur der Apparat einer höheren seelischen Einheit, die alles Empfundene, alles Wahrgenommene, alles Dargestellte und alles Musizierte in einer persönlichen Auffassung und Sprache wiedergibt, aus dem Geistigen entsprossen, Synthese aller Welt und aller Stile. Wonach streben wir heute sonst, als nach diesem Ziele? Wo liegt sonst unser Ideal, als in der geistigen Vereinigung von Form und Inhalt, die hier geschaffen wurde? Watteau malte die Neuordnung der Gesellschaft, mehrere Menschenalter vor Rousseau. Beethoven komponierte die Verfassung unserer Seele, damals, als die Welt noch nicht reif dazu war. Unser Jubel ist die Antwort, die wir ihm heute geben.

Das Wunder, das sich in Beethoven vollzog, wurde dadurch möglich, daß ein Mensch aus der Musik heraustrat. Ich sage: aus der Musik, aus dieser gebundenen, nach eigenen starken Gesetzen geordneten Kunst. Ich sage: ein Mensch, als Befreiung von allem Korporativen und Mechanistischen, ein Mensch, der mit menschlichen Gefühlen, menschlichen Verantwortungen und menschlichen Forderungen zu uns spricht, wie ein Bekenner und ein Prophet.

Musik allein spielt irgendwie. Sie läuft dahin nach den schönen Maßen der Melodien und Harmonien, in sich selbst befriedigt und genügsam, wenn sie die großen Kreise tönender Mathematik erfüllt. Ob sie heiter klingt, ob sie sich in nachdenklichen Erinnerungen wiegt, immer formt sie dies unwirkliche und doch so wirkliche Bild schöner Klangverhältnisse, das uns schmeichelnd umgibt. Sie spielt in tausend Arten. Sie spielt so, daß es bisweilen gar nicht mehr wie

Spiel aussieht, sondern wie ein Mittel der Kundgebung und der Darstellung, und ist doch schließlich nur Spiel in einem höchsten Sinne. Ich will es ganz extrem ausdrücken. Die Musik Bachs ist ein höchstes Spiel göttlicher Kräfte, von einer metaphysischen Reinheit und Unberührtheit, daß eine menschliche Neigung darin uns fast blasphemisch anmutet. Die Wagner'sche Musik spielt in einer anderen Form, spielt Theater, spielt Symbol und Veräußerung und Ekstase, das Ausschlieraussetzen des Schöpfers in eine Welt, die ihn darstellt und vermittelt. Zwischen der Stufe Bach und der Stufe Wagner gibt es unzählige Arten der spielenden Funktion von Musik, keine niedrigen Dinge, keine Künsteleien und Gewerblichkeiten, sondern Angelegenheiten hoher Kunst und wichtige Stationen zwischen Ton und Mensch. Ein Kalvarienberg ist es, auf dem der Mensch leidvoll und bühend Stufe für Stufe erklimmt, um sein Heil in der Kunst zu erreichen. Aber immer ist er behaftet mit einem Wirkungswillen der Musik an sich, oder durch ihn hindurch, der das Verhältnis zwischen Mensch und Musik deutlich beeinflusst. Chopins elegante Hand, vom Atem der großen Welt geküßt, spielt an uns vorüber. Schumanns stubenherzliche Intimität krallt sich zusammen vor der Sehnsucht nach großer Form und Plastik, die ihn zerreißen wird. Welche Schicksale! Wo steht der Erlöser, der mit reinem Gewissen den Menschen aus der Musik herausbeschwört und entfesselt? Mozarts liebliche Klänge, der letzte süße Hauch der unbefangenen aller spielenden Zeiten, verwehen in die bittere Grenze der Jahre um Ahtzehnhundert. Beethoven ist aufgestanden und hat den Menschen über die Musik ge-

setzt. Er hat das Spiel entspielt, er hat die Faust erhoben und hat geschrien, wie ein Mensch am Kreuze schreit: ich will deine Seele retten. Hat ihn Gott verlassen? Ist Bach, ist Mozart Gott? Ist sein Glück Unglück? Wir beten zu ihm und wissen doch nicht, wo das höhere Heil liegt. Wir wissen nur, daß er einer von uns war. Klinger meißelte ihn auf olympischem Throne. So wäre Bach, so ist er nicht. Er ist ein Kopf, durchzogen von der ganzen Wehmut des Menschengeschlechts, mit buschigen Brauen über gütigen Augen.

Wir wissen das eine: in Beethoven sprach zuerst der Mensch aus der Musik, benutzte ein Mensch diese Kunst, um zu uns zu reden von seinen Empfindungen und von seinen Hoffnungen. Das Wunderbare war, daß er innerhalb dieser Passion die letzte Ordnung der Dinge bewahrte, und daß sein Inneres niemals die Form überströmte, die diese Glut kaum halten konnte. Niemals ist etwas ähnliches erreicht worden. Niemals haben sich Leidenschaft und Gesetz so wieder zu einer ganzen Einheit zusammen gefunden. Dies ist das Größte an ihm. Seine ungeheure Phantasie ist Voraussetzung. Nur der Leiter äußerster Erfindungskräfte darf eine solche Mission übernehmen. Seine Zucht ist das Vorbild und die Religion. Ich wiederhole: niemals sonst in der Welt ist Seele und Gestalt so glücklich ineinander gegangen. Er war der erste, der den Auszug des Menschen aus der Musik predigte, und der letzte, der ihn ganz erfüllte.

Aus einem kalten Symbol wird das Motiv unter seiner Hand ein Stück Leben. Er bearbeitet es nicht, sondern er spricht mit ihm. Jetzt dehnt er es, wie

zu einer eisernen Notwendigkeit auseinander. Jetzt wiederholt er es, wie ein ewiges Schicksal. Jetzt hämmert er darauf herum, wie um seine innersten Geheimnisse zu erforschen. Jetzt führt er die Stimmen gegeneinander, nicht zum Spiel, sondern zum Kampf der Kräfte, bis zum letzten Ausschrei ihrer Dissonanzen. Jetzt lockt er die einzelnen Gruppen der Instrumente zum Wettstreit ihrer Konstitutionen, wie in einem Parlament der Welt. Hoch und nieder geht die Brust. Fortissimo und pianissimo stehen in grellem Kontrast zueinander. Aber das Gesetz der Gleichheit ruht über aller Leidenschaft. Keine Malerei, die nicht Empfindung wäre. Keine Farbe, die sich nicht mechanisch begründete. Keine Passion, die nicht Religion wäre. Eine unerbittliche Reinheit und Keuschheit hält dies System zusammen, in dem sich zum ersten und letzten Male in der Welt Form und Inhalt ganz miteinander vertrugen.

Drei große Bekenntnisbücher hat er hinterlassen: die Symphonien, die Klavierstücke und die Kammermusik. Sie haben mit anderen Zeichen denselben Inhalt.

Wißt ihr, wie er in der ersten Symphonie mit dem kühnen Septakkord seine Frage an die Welt stellte? Aus spielender Thematik wirft sie sich durch Dämmerungen in erste Zweifel. Die gewaltige Einleitungsgebärde der Zweiten verkündet das neue Pathos. Der Inhalt weitet sich, das Scherzo rüttelt. In der Dritten ist die Blüte zu einem ungeheuren Reichthum aufgegangen. Die Musik schwingt in dem gewaltigen Kreise seines Rhythmus, seiner Malerei, seiner Sprache auf einer ersten Stufe der Vollendung.

Die Vierte ist der wundervolle Spaziergang durch den Garten unererschöpflicher Phantasie. Die Fünfte ist der innerlichste Ausdruck des Strebens durch das pochende Schicksal zur letzten Befreiung. Wogegen die Sechste die äußerste Hingabe an die Natur bedeutet, die sie in tiefer, dankbarer Stimmung malt. Die Dritte war noch Malerei des Helden gewesen, die Fünfte und Sechste differenzierte sie in die Persönlichkeit des Ich und die Unpersönlichkeit der Natur. Das Ich hat gerungen und gesiegt. Es steht vor der freien Welt. In der Siebenten läßt es unter Wolken die Freude spielen, in der Achten das Spiel bis zu seinen letzten Verfeinerungen sich seiner selbst erfreuen. Der Boden ist bereit für die Neunte. Durch breiteste Zonen aller Erlebnisschichten zieht die Freude auf, Menschenstimmen gegeben, denen sie zustrebte, Ziel des Menschen, Ziel seiner Freiheit und Erlöstheit.

Was sagt das Bekenntnisbuch des Klaviers? In intimem Kreise setzt sich, mannigfach variiert, Tradition und Improvisation endgültig mit sich auseinander. Wie die Einheit des Stiles sich findet, wie die freien Formen sich begründen, wie die Landschaft sich einbezieht, wie die Oper, die Natur gestreift wird, wie die große Synthese mit dem Konzert stattfindet, bis in der Appassionata das vollendete Klavierbild geschaffen ist, und der Mensch nun frei schweift, durch alle Entzückungen der Momentanität, durch den Riesendom der Jugensonate, durch spielende Erholung, durch lyrische Ergebung, bis zu dem Drama von Opus 111, in dem er auf den Flügeln archaisierender Variationen aus dem Schmerz in den Himmel erlöst wird!

Was sagt die Kammermusik? Aus alter Bläserfestlichkeit sublimiert sie sich in die Seele der Streicher. Aus dem Spiel wird sie Bekenntnis zum Licht, zur inneren Befreiung. Als alles vorüber ist, wird sie das Credo letzter Geständnisse. Letzte Streichquartette über einer Welt von Chorälen, Tänzen, Ironien, schwergelasteten Entschlüssen, Teufeleien, Dankgesängen, Fugen, werden sie äußerste Abstraktionen eines Geistes, welcher der großen Mittel der Emphase und Wirkung sich begeben hat, um in stiller Einkehr seine Himmelsfreuden zu genießen.

Seht, niemals prostituiert er sich, niemals gibt er sein letztes Geheimnis preis, er bleibt keusch und rein in allem Bekenntnis. Gibt es viele Bekenner in Musik, die das von sich sagen dürfen? Er hatte Feinde bis in unsere Zeit, die ihm diese Selbsteröffnung zum Vorwurf machten, wie eine Unzucht. Aber vergleicht ihn mit den wahren Unzüchtigen. Sie schwelgen in den Süßlichkeiten ihrer Melodie, in den Kolorismen ihrer Akkorde. Seine Gänge sind tiefer geschachtet. Seine Sprache ist der Laut elementarerer Naturkräfte, die tief unter dieser glänzenden Oberfläche arbeiten. Er spricht in der großen Dynamik, im gewaltigen Rhythmus, im Gewitter und in der Sonne, im Nebel und in den Sternen von zusammengeballten Tönen. Er spricht in Naturereignissen. Sein Puls pocht, seine Schläfen schlagen, seine Hand krampft sich, und sein Fuß stößt die Erde. Seht ihr ihn nun spazierengehen?

Er ist ganz von dieser Erde. Wie ihm das Göttliche irdisch wird in seiner großen Messe, in der die bunten Lichter dieser Welt glitzern, so wird ihm das Irdische

göttlich, so hebt er es dem Himmel entgegen. Der Mensch steht am Ziel seiner Liebe. In der Neunten singen sie Freude und Elysium. Hinauf geht der Weg. Vom Tragischen in das Dionysische. Kraft begeistert ihn, die steiler führt als Moral. Aber über Kraft führt die Liebe. Er ruft in allen seinen Werken zur Freiheit und zur Brüderlichkeit. Ein einziges Mal setzte er sich auf die Bühne, im Fidelio, dem Hohen Lied der Liebe. Wir hören den Gefangenenchor unsere Leiden singen. Es ist die rührendste Stelle der gesamten Musikkultur. Wir hören den Befreier Brüderlichkeit singen, Liebe zu den Menschen, die Demokratie des Herzens. Dies ging wie ein Strahl durch Beethovens ganzes Leben.

Er spaziert und summt und stampft. Er stampft unsere heutige Sehnsucht, unsere heutigen Leiden aus dem Boden seiner Musik. Seht ihr, wie er seine Rhythmen schlägt? Es sind unsere Rhythmen, Mitmenschen, Brüder. Schrieb er je etwas anderes, als das Evangelium dieser Befreiung? Die dritte Leonorenouvertüre blieb die klassische Form. Die Coriolanouvertüre pulst in unserem Takt. Es ist derselbe Takt allüberall. Die Egmontouvertüre wurde das Wahrzeichen unserer Epoche. Es ist ein Stück, das so tief in unseren Adern sitzt, wie keines je gefunden und erschaffen werden kann. Es ist ein machtvolleres Zeitbild, als aller pathetische Sozialismus Wagners und alles federnde Tempo Strauß'. Es weht als Fahne auf unserer Burg. Die Inschrift lautet, Beethovens Wesen, Not unserer Zeit: Freiheit in Ordnung.

Dies waren zwei Menschen. Einer im kleinen und einer im großen Kreise. Wir sind nun daran,

von den Gattungen zu sprechen, von den Ausdrucksmöglichkeiten jener absoluten Musik, die des Wortes nicht eigentlich bedarf.

Zuerst sehen wir seit Jahrhunderten eine Reihe von Künstlern an Instrumenten sitzen, Orgel oder Klavier, die sehr verschiedene Mechaniken haben, aber die eine Gemeinsamkeit, daß sie mit Tasten gespielt werden. Merkwürdig, diese Tasten werden in immer neuen Kombinationen niedergedrückt und schaffen eine Welt von Musik, die bald seelisch, bald monumental, wie ein Tagebuch der letzten Erregungen die Geschichte durchzieht. Rätselhaft bleibt es, wie auf diesem mechanischen Wege Form und Inhalt der Tastenmusik sich so verfeinern und verbreiten konnte. Denn von Rätseln spreche ich hier. An anderer Stelle wird die Entwicklung aufgerollt, insbesondere die Entwicklung der Klaviermusik, die für uns drei große Epochen noch einschließt. Die klassische Epoche, in der die alte Form der Themenbehandlung, der Durcharbeitung, der imitatorischen Ordnung und der Kontrastwirkung durchgeführt ist. Die romantische Epoche, die in Chopin auserlesene Erfindung und zarteste Schattierung erlebte, ein weithin sichtbarer Gipfel. Und die moderne Epoche, in der unter Debussys Führung die impressionistische Malerei, der seelische Reflex das Material so löst, daß es heute in Schönberg'schen Werken wieder beginnt, die Reihe von rückwärts aus zu befruchten. Hat je eine Kunst mit diesem geringen Apparat solche Früchte gezeitigt? Wenn ihr dieses Buch vergessen haben werdet, seid ihr kaum am Anfange der Erkenntnis.

Und wieder ein anderes Bild. Einige Musiker

sigen traulich beisammen, Pianisten, Streicher, bisweilen auch ein Flötenspieler oder Klarinettist und in selteneren Fällen eine Anzahl von Bläsern für sich, und auch diese spielen seit Jahrhunderten ihre Duos und Trios, ihre Streichquartette und Bläseroktette, und sammeln in dieser Kammermusik eine so schöne Reihe von Erlebnissen, daß man sie zu den sublimsten Genüssen unserer Kunst zählt. Auch hier besitzen wir die Resultate dreier Zeitalter, wenn ich von den archaischen Liebhabereien heute absehe. Die ausgeglichene klassische Form, in der Mozarts Genius am lieblichsten lächelt, die Romantik, in der gerade diese Gattung von Schubert über Schumann zu Brahms die heiligsten Blüten trieb, und die Moderne, in der eine solche Emanzipation und Entfesselung der Kräfte innerhalb dieser schönen Beschränktheit eintrat, daß wir heute, zum Beispiel bei Bartók, wie vor der Offenbarung einer neuen Kammermusikallschen Sprache stehen. Es geht so viel vor in der modernen Musik, in Paris und Deutschland, in Italien und Rußland, so viel mehr als in der modernen Malerei und Dichtung. Man muß die Ohren freihalten für diese Alterationen, für diese Atonalitäten, die langsam das bauliche alte System zerstören. Der moderne Theoretiker Hauer sagt: Man muß die Augen schließen und ganz neu anfangen, von innen zu hören. Die Kammermusik ist das Übungsfeld der modernsten Musik. Welche Fülle der Wunder und Rätsel!

Und endlich das dritte absolute Musikbild: die Symphonie. Die strenge klassische Form, der Durchbruch zum Menschen in Beethoven, die frühen Selig-

keiten der Romantik bei Schubert, Schumanns seelischer Kampf mit der großen Form und die letzte Lösung in Brahms, der aus Beethoven und Schumann die asketische Gestalt der romantischen Symphonie findet. Bruckner aber schließt sich ihnen an als naiver Epigone, als traditionell Improvisierender, zwischen den Zeiten ein später Unbefangener, ein letzter ganz Absoluter. Realismus war in Berlioz aufgestanden, Programmmusik macht von sich reden. Die Musik malt und ahmt nach. Sie gebärdet sich literarisch. Sie wird diese Beziehungen nicht mehr los, aber ihr Wert bleibt trotzdem in der Reinheit der absoluten Kunst. Liszt, neben der Faustsymphonie, erfindet die Einsäßer der symphonischen Dichtung, die programmatisch in kurz gebundenen Formen musizieren. Der Geist siegt über das Gefühl. Der Klang über den Inhalt. Richard Strauß, in der Folge seiner Symphonien, setzt diesen Weg fort. Rhythmus wird Impuls, Melodie Motiv. Programmatisch umschließen sie eine Fülle von Bildhaftigkeit, in der Technik meisterlich, frei im Satz, in der Erfindung unbekümmert. Die Rückkehr zur Innerlichkeit ist Gustav Mahler. Aber in der Folge seiner Symphonien liegt die Zersetzung unserer Zeit eingeschlossen. Sein Konflikt ist zwischen Seele und Wirkung, zwischen Volkston und modernem Melos, zwischen instrumentalen und vokal-n Mitteln. Seit Beethovens Neunter ist die Stimme zum Orchester getreten. Mahler ringt mit der formalen Überlieferung, aus der blutigen Sehnsucht seines Herzens heraus, fügt Liedchen und Chöre in die Instrumentalsätze, legt Programme unter und leugnet sie. Nach wundervollen Kreuzwegen findet er zweimal die

Lösung des Problems: einmal im „Lied von der Erde“, das die Bindung der vokalen Teile in die instrumentalen in einheitlicher Tiefe und in seherischer Phantasie erreicht, und das andere Mal in seiner Neunten, welche die Absolutheit instrumentalen Ausdrucks ganz ohne Rückblick, ohne Seitenblick, rein und wahr hinstellt. Sein äußerlich größtes Werk ist die Achte, sie ist die Auflösung der Gattung, sie ist ein Durchschnitt durch unsere Leiden. Ich werde von ihr jetzt ausführlicher sprechen. Neben den Kammer-symphonien Schrekers und Schönbergs, in denen sich die Gattung erneuert, schreit hier ein Dämon des Betriebes gen Himmel. Ich werde es nicht analysieren, ich gebe es als Erlebnisbild, wie es war, als ich es bei der ersten Aufführung hörte.

In Gustav Mahlers achter Symphonie tritt der tragische Riß im Wesen dieses Künstlers so wundervoll zutage, daß es sich lohnt, über diese Erscheinung nicht bloß musikalisch zu sprechen. Meine Feder knarrte noch von ihrer blutlosen Ruhe in den Ferien, in der ihr nichts zufloß, keine Selbstbeobachtung während eines großen Brandes, keine Empfindungen eines Spazierganges in der gewaltigen Natur, und doch eine so mannigfaltige Tragik in dem Konflikt zwischen Gefühl und Wirkung, die nicht flüchtig wurde und kaum bewußt und erst wieder anklang, als ich zum Schluß der Fahrt das Werk zum erstenmal hörte, in dem eben dieser Zwist von Gefühl und Wirkung so eklatant mich traf. Ist das Feuer Schrecken oder Genuß, und der Fels und das Eis und das Meer? Ich wußte es nicht zu unterscheiden. Ich wußte nur das eine, daß die blaueidene gefälte Wand der

fernen Berge von Feltre wie ein lieblicher Vorhang vor dem italienischen Paradiese hing, bis es mich endlich aufnahm.

Dies Heitere, das Ewigweibliche schwebt uns vor, die beständigste Sehnsucht, denn sie muß unerfüllbar sein. Mahler klingt sie dauernd im Kopfe. Engelsbilder in weißen Kleidern, mit Instrumenten von Fiesole, ein kleiner Mund, eine süße Stimme, und alles Lichtvergoldete, Mandolinenklingende, unbesorgt Musizierende, wie er es in vielen Liedern und Symphonien gestaltet. Was ist das, ist das nicht die „Schöne Helena“? Wir nahen uns seiner Bauernvilla, da oben am Rande der grünen Wiese von Toblach, und hören aus dem einsamen weißen Hause Offenbach auf dem Klavier, und eine dritte Hand spielte die melodiose Oberstimme mit so bestimmter Kraft und Präzision — Mahler spielt mit seiner Frau, deren venezianische Delikatesse Palma Vecchio kaum hätte malen können. Wie er da wohnt! Welche Abende sinken da hernieder. Ich war mit einem ehrlichen Menschen stundenlang zusammen.

Weit weg davon im Walde steht noch ein einsamer Pavillon. Da arbeitet er und ringt mit seinem Gotte.

Einen Monat später sehe ich ihn wieder vor tausend Mitwirkenden, die seine „Symphonie“ zu verkörpern haben, vor dreitausend Zuhörern, die sie aufzunehmen haben. Etwas Gewaltigeres an Aufführung erlebte ich nie. Ich verging in der Empfindung, daß dieser eine kleine Mensch mit so unweigerlicher Plastik diese Massen modellierte, die Ausführenden und die Aufnehmenden, auch mich. Ich dachte: welches Herrschergefühl! Ich dachte: wie baut sich dieses Riesenorchester,

diese Doppelchöre, Knabenchöre, Orgel, Pauken, Glocken, wie baut sich dieses Motiv, dieser Akkord auf, jetzt steigt er, jetzt rauscht er, jetzt fallen alle darüber her, jetzt reißen sie ihn in den Himmel, höher noch, höher, noch eine Stimmenschicht, noch eine, und ganz silbern hoch über allem der süße Sopran der Förstel — was dachte ich: Wirkung! Was dachte ich nicht: Vision. Ich hatte das Toblacher Häuschen vergessen, ich war im Zirkus der Münchener Musikfesthalle. Nachher winkten ihm alle weißen Choristinnen zu, Hunderte weißer Choristinnen — ich dachte: Choristinnen winken wie Engel.

So verrät man sich vor sich selbst. So lockt die große Wirkung über die Ehrlichkeit des Gefühles hinweg. So geht es uns allen. Den Schreiber eingeschlossen. Ich dürfte es nicht sagen, wenn ich mich nicht einschlösse. Ich bin jeden Tag und auch in dieser Stunde in Gefahr, das Gefühl der Wirkung zu opfern, weil ich klug bin, weil ich die Mittel kenne, weil ich verflucht bin, von hinten nach vorn zu denken, damit der Leser mich verstehe, wie ich von vorn nach hinten empfinde. Ich schlage mich auf die Brust und weine, denn ich weiß, ich bin ehrlich und tief und sitze an der Quelle der Empfindung, aber wie ich selbst von diesen Leidensgenossen schrieb: sobald die Quelle fließt, spiegeln wir uns darin. Und Toblach wird Amerika. Und sicherlich tue ich mit diesen Zeilen nichts anderes, als was ich ihm vorwerfe. Wir müssen es alle tun. Die Grenze ist so schwer zu finden. Wir drücken uns. Ich erzähle von Toblach und Feltre und Fiesole, weil ich feige bin, uns die Wahrheit zu sagen, weil ich wieder ein Gefühl der Wirkung — nein diesmal eine Wirkung

dem Gefühl opfern will, dem bloßen Gefühl für Tragik, das niemand nützt. Also Mut!

Wie es auch sei, disponieren können wir. Das ist sicherlich das Positive, wenn man ein Regietalent positiv nennen kann. Disponieren können will ich nicht bloß Bewußtsein der Wirkung nennen, es ist jedenfalls mehr, es ist eine Gestaltungsbegabung. Eine Dirigentenbegabung. Ich schätze es nicht hoch ein, daß ich diesen Bericht mit einigen anklingenden Themen begann, um dann die Kontrabässe die Wahrheit herausfordern zu lassen und nunmehr in drei Abschnitten die Analyse von Mahlers Werk zu geben, aber es ist ein Einteilungsprinzip, ohne das mir mein Stoff unkünstlerisch bliebe. Nur begann ich mit dem Scherzo, und er schließt beinahe damit; ich bin ein Beurteiler, und er ist ein Schöpfer, ich spinne ihn fort, ich spinne ihn zurück. Es geht ihm sein altes Thema im Kopfe herum, das er schon in der Zweiten anhub: die Erlösung, Auferstehung, Rettung, nicht in die Entsagung, sondern in die Freude hinein. Mit dem riesigsten Apparat will er diesmal das Problem bewältigen. Solisten, Chöre, sämtliche Instrumente ruft er heran, es gibt keine Musiken mehr, die hier nicht vorkämen, Glocken, Pauken, Mandolinen, Celesta, Orgel, Harmonium und wieder Sonderblasorchester, Requisiten aus Himmel und Hölle. Es muß gelingen. Der erste Satz muß die Sehnsucht schildern. Die Hymne „Veni creatur spiritus“ wird zugrunde gelegt und nicht ohne alte Sonatenform behandelt: den nötigen Kontrast bilden die Feinde unseres Heils, die wir aus ihrer Chromatik zu vertreiben haben. Auf diese alte Hymne, die vielleicht Karl der Große dichtete, antwortet in einem

zweiten Teil der Schluß von Faust, den Goethe als moderne Antwort dichtete: der creator spiritus ist das Weibliche, das Madonna-Gretchen, die den Strebenden führt: „Wenn er dich ahnet, folgt er nach.“ Das ist fein empfunden: ein literarischer Kontrapunkt, bei dem der Unterschied der Sprache Absicht und Schönheit wird. Der zweite Satz der Symphonie bildet sich als Adagio aus den gestaltsuchenden Landschaften zu Beginn dieser Szene, eine himmlische Scherzostimmung tritt mit den heiteren Engelhören, dem spielenden Terzett der Bäderinnen, der erdenleichten Begrüßung Gretchens ein. (diese Klammer ist das Geniale der Disposition), und den triumphierenden Schluß stellt der Chor vom Vergänglichen, das nur ein Gleichnis ist. So streng peinlich aber ist das nicht durchgeführt. Die Erscheinung der Madonna treibt die Melodie heraus, in einem neuen Aufklang des Liedhaften. Die Melodie und das Weibliche ahnen ihre Verwandtschaft. Es kommt bei aller Themenverwandtschaft der Teile untereinander eine melodische Umformung in das Stück, die ihren inhaltlichen Bezug hat. Ich empfand das als eine Vereinheitlichung gegenüber den früheren fragmentarischen Bildchen des himmlischen Paradieses aus der dritten oder vierten Symphonie, den Mahlerschen Lieblingsmärchen der vergnügten Heiligen mit dem Prälatenlächeln —

„Es singen drei Engel einen süßen Gesang.“

Ich beuge mich in höchster Ehrfurcht vor seiner wahren, echten, ehrlichen Empfindung, vor seinem idealen Ethos, und ich liebe ihn, wenn er zürnt. Aber ich sehe eine starke Inkongruenz zwischen diesem

Gefühl und der Bewußtheit der Wirkung, die in ihm liegt wie ein schauspielerischer Kitzel, nein, wie ein Regulativ der Klugheit, wie das Eingeständnis der Notwendigkeit eines äußeren Ersatzes für die stillen Tugenden des Eremiten. Man hat gesagt: die Mittel, die er verwendet, stehen in keinem Verhältnis zu dem, was er sagen will. Ich möchte das so wenden: die Mittel sind nicht von Übel, aber das, was er sagen will, ist zu gut dazu. Es liegt etwas Ungereimtes, ja Tragisches darin, einen wirklichen Empfinder mit solchen bewußten äußeren Eindrücken arbeiten zu sehen, wie er sie liebt, mit dem Szenischen, was er nicht in sich hat, aber in seiner Feder hat, in den Liedern und Symphonien. Wassermann sprach von einem gewissen Verrat des Literaten gegen sich: so etwas ist hier im tiefsten Sinne. Berlioz und Richard Strauß schaffen aus dem Apparat das Werk, nicht so sehr von innerlichen Antreiben geheizt, als von technischen Poesien begeistert — das ist weniger, aber auch mehr, weil es in sich rund ist. Mahler beginnt innerlich, wie kein Zweiter, Beethovens, er zürnt und schlägt und poltert, bis er zur Tochter aus Elysum sich durchgebissen hat, aber auf dem Wege engagiert er Komödianten und Plakatmacher, die sein Innerstes herausbrüllen. Ich will es psychologisch nehmen: um seine Ehrlichkeit zu beweisen, unterstreicht er sie, färbt und vergrößert er sie, halb in Angst um sie, halb in Angst um die Leute — es sind komplizierte Vorgänge, in denen Extreme sich anziehen. Man denke eine Sekunde an Beethoven: neulich schickte uns ein geistreicher Autor einen Essai, in dem er ihm die fortwährende Sucht, von sich selbst zu reden, vorwarf — er

schwärmt für Bruckner. Nun müßte er Mahler hören, um Beethovens Keuschheit zu begreifen. Was in Mahler das größte Dirigentalent bildete, der Sinn für Disposition, der plastische Geist, richtet neben seiner lyrischen Empfindung die Gefahr der Gebärde, der Phrase auf. Er wird es so fühlen, daß er diese Phrase mit Empfindung füllt. Ich werde es so darstellen, daß diese Phrase seine Empfindung erdrückt. Beispiele: Meyerbeer war kongruenter, denn seine Plastik deckte sich in Form und Inhalt. Mahlers Auge und Hand finden einander nicht.

Ich komme zur zweiten Inkongruenz. Sie betrifft das Mißverhältnis der Empfindung und der Erfindung. Und dies ist schließlich das Ausschlaggebende. Es gibt in der Achten Stellen von so geistvoller und durchdachter musikalischer Arbeit, im Kolorit und im Aufbau, daß sie alles von ihm Geleistete übertreffen. Aber die ganze musikalische Anschauung, die Formung der Themen, vielfach die Harmonisierung und Rhythmisierung, im deutschen Teil mehr als im lateinischen, hat die süße Phrase nicht überwunden, die Mahler so oft den Vorwurf der Banalität einbrachte. Er selbst staunte immer über diesen Vorwurf. Ich verstehe das. Sein Gefühl ist so naiv und ursprünglich, daß er — genau wie in Punkto Effekt — gar nicht merkt, welcher Teufel ihn versucht. Er beläßt seine Ausdrucksformen in jener embryonalen Sentimentalität, in der sie wohl in unser Empfindungsleben einziehen, aber nicht durch die Kunst wieder herauskommen dürfen. Selbst nicht durch die naivste Kunst. Vergleichen wir. Das Motiv „Alles Vergängliche“ beginnt wie Schuberts berühmtes Wanderer-

motiv. Bei jenem hebt es sich in gewöhnliche, süße, schwärmerische Vorhalte und vom Gefühl abgeplattete Phrasen, bei diesem stößt es sich sofort von unten männlich fest und, da ein süßer Duft hineinfällt, bleibt es rein und frühlingshaft (man singe es, jeder kennt es). Man führe nicht den Textunterschied an, es ist vielmehr ein Naturellunterschied. Mahlers Gestaltung ist wiederum unfeuscher. Wiederum — was zwischen Effekt und Empfindung stritt, streitet jetzt zwischen Empfindung und Gebilde. Mahler hört Herdenglocken, Posthörner, Leichenposaunen, Vogelzwitschern — alles Empfindungskomplexe, die uns mit einer kaum eingestandenen Sentimentalität berühren. Sie als Rohmaterial in ein kultiviertes Kunstwerk hineinzunehmen, ergibt die Trivialität. Strauß nimmt solche Dinge als Motive, Symbole, Farben, — Mahler legt sie uns mit einer Unabzüglichkeit dar, die keine Hemmung kennt. Er kennt keine Hemmungen. Er reißt nicht vor sich selbst aus, er stoßt nicht in plötzlichen Visionen, er verliebt sich nicht in Nebensachen, er dekomponiert sich nicht, er streicht vielmehr in voller Bewußtheit seine naive Empfindung in eine kunstvolle Arbeit hinein — und dies ist wiederum die tückische Gefahr seines zwiespältigen inneren Erbes. Ich denke eine Sekunde lang an Verdis pezzi sacri. Aber wir wollen doch die höchsten Maßstäbe an uns legen, wenn wir vor den Gebildetsten der Leser sprechen oder mit tausend Instrumenten und Kehlen musizieren. Nun, und dann? Dann erleben wir die Zersekung.

Drittes Kapitel.

Die Mischgattungen der Musik,
insbesondere das Lied, das Oratorium,
die Oper und schließlich die Operette.

Ich wiederhole immer wieder: ich bin kein Lehrer der Theorie und Geschichte, sondern ich stelle das Wunder der Musik auf, am liebsten an einzelnen Beispielen, damit der Leser durch meine eigene Stellungnahme sich angeregt fühlt, selbst einmal erst zu staunen und dann zu begreifen. Das Wunder ist weit und groß, man kann es in einer Stunde nur ahnen und nicht erklären. Dann gehe jeder einzelne seinen Weg allein.

Wunder des Liedes! Die zarte Miene Schuberts, Schumanns intime Herzlichkeit, die strenge und starke Form von Brahms, Hugo Wolfs malerische Perspektiven — welcher Reichtum der Erscheinungen allein innerhalb der deutschen Grenzen. Und drüben Debussys und Moussorgskys reflexive Flächenkunst. Und alle die Versuche der Heutigen, immer wieder aus einer persönlichen Anschauung diese natürlichste Formel der seelischen Musik neu zu beleben. Mischgattung sagt man, nicht absolute Musik, Benutzung des Wortes, und durch das Wort eines gegebenen Inhaltes, und durch den Inhalt eines gegebenen programmatischen Weges. Ist diese Musik, die sich der Sprache bedient, verständlicher? Vielleicht, aber zugleich ist sie komplizierter durch die Reibungen, die zwischen Wort und Ton entstehen, durch die Auseinandersetzungen, die

der Künstler mit einem deutlich benannten und betonten Lebensinhalt durchzukämpfen hat. Menschen der absoluten Musik sind ferner, aber umrissener. Künstler der Mischgattungen sind näher, aber verwickelter. Das Lied im kleinen, gleichviel ob mit Klavier, Kammermusik oder Orchester, ob Solo oder Ensemble, steht auf der einen Seite. Sein Wunder ist das rätselloseste. Jeder ist sein Freund. Anfang der Musik ist es für uns alle. Aber drüben steht das Oratorium oder die Kantate, oder wie sonst die Form heißen möge, gemischt aus Orchester, Chor und Soli. Und hier beginnt die Vision. Und neben der Vision steht die Irrationalität, der große Komplex aller musikalischen Künste, immer Problem, niemals Lösung, das Rätsel aller Rätsel, die Oper. Wir steigen in diese Bezirke. Und wieder sage ich: verlangt Geschichte von mir nur so weit, als sie sich in einem Lebensbild einschließt.

Man nennt es Oratorium nach seiner alten Bestimmung als Teil des Gottesdienstes. Es ist ein höherer Gottesdienst, als Gebet und Kirche, es ist eine der wundervollsten Kunstgattungen, die es gibt. Auf einen Text wird Musik gesetzt für Orchester, Chor und Soli in beliebiger Mischung. Kein Raum, keine räumlichen Bedingungen beschränken die Kunst. Das Werk ertönt ohne Kulisse, ohne Szene, ohne Regie, ohne Bewegung, ohne Kostüm, in der Unendlichkeit, in der Absolutheit. Es ertönt nur in Zeit und Ton. Es kennt nicht die Komplikationen der Oper, die alle zwischen Zeit und Raum verlaufen. Das Wort steht gut zu ihm. Wir lesen das Wort während der Aufführung, und während der Lektüre spielt unsere Phantasie so weit und tief sie will, sie baut sich ihre eigenen

Dekorationen und Maße der Darstellung, ihre eigenen Rhythmen der Bewegung und Bilder der Leidenschaft, ihre eigenen Wunder der Ausstattung, um so unbeschränkter, je mystischer der Abgrund zwischen der absoluten Musik und der Not der Sinnlichkeit sich dehnt. Wenn wir das Wort lesen, scheint es für uns auf dem Grunde einer sichtbaren Welt zu schwimmen, nicht allzu bestimmt, nicht allzu verpflichtend, aber doch so, daß es den Klang aus irgendeinem Zusammenhang mit Leben und Erfahrung festigt und motiviert. Und wenn wir gar das Wort nicht lesen, wenn wir es kennen, in Messe und Requiem, wenn lateinische Laute aus irgendeiner Urwelt der Sprache an unser Ohr schlagen, so ist das Opfer des Wortes nicht schmerzlich wie in der Oper, sondern wir geben es gern hin für das höhere Ideal dieser Musik und lassen es durch Ketten von Tönen auseinandergehen, in den Hauch des Gesanges und der Instrumente zerflattern, sich hundertmal zerreißen und wiederholen — es ist keine Sünde darum. Das Wort ist vergeistigt in der feinen und linden Luft der Musik.

Wir wissen kaum noch, wie es im Gottesdienst begann. Wir kennen die Steigerungen, die zu dem Gipfel Bach führten. Wir hören Stücke von Heinrich Schütz aus der Zeit des Dreißigjährigen Krieges, die zum erstenmal italienische Lust zu deutschem Gefühl führten. Gabrielis Orchester wacht auf, die Doppelchöre der Markuskirche dramatisieren sich, das Rezitativ der Monteverdischen Oper befreit die evangelische Erzählung von der Gregorianischen Starrheit zu einer modernen Epik. Mystischer Glanz umschimmert die sacrale Enge der Harmonien. Natu-

realistischer Volkston leuchtet lachend aus gelehrten Sätzen. Das Wunder mittelalterlicher Zwiespaltigkeit liegt als Problem in diesen Arbeiten, deren geistige Bühne in einem Märchenland steht, noch lange vor allem Gestaltunzswang unserer Zeiten. Das Zepter ruht in der Hand Bachs. Er ist der König des großen Reiches absoluter Musik, das den Gottesdienst nur auf Moral empfindet, die Oper nur als Prostitution. H-Moll-Messe und Matthäuspasion bleiben die Monumente einer Kunst, die Gott und den Menschen, der Natur und der Leidenschaft so viel geben, daß eine Republik des Herzens gegründet ist. Abgesehen von der rein musikalischen Erfindung und von der Gestaltungskraft, die immer das letzte Wort haben, auf der anderen Seite abgesehen von dem Alter, das nur wenige Arien benagt hat, wir bewundern in diesen Werken, wir alle jeden Standes und jeder Richtung, ein Naturphänomen der Kunst, in sich beneidenswert, rein, geschlossen, vollendet. Wandlungen kamen, die Reinheit differenzierte sich. Händel operierte in den Oratorien, wie er in den Opern oratorisch war, Zwischenstufen, die immer verdammt sind, zu verschwinden. Die Gattung überwuchs die Kirche. Sie rettete sich in das Konzert. Sie paßte sich den großen demokratischen Sälen an. Das Konzert war nur die Form dafür. Einen Mangel mußte man übernehmen. Aus der Unsichtbarkeit der Kirche wurde die Sichtbarkeit des Konzertes. Wurde Repräsentation und Gesellschaftsanzug. Man empfand es als Festlichkeit, und es hat der Gattung nicht geschadet.

Groß und rein ist die Idealität von Figur und Chor in diesen Werken. Von Menschen gesungen,

in Frack und Abendtoilette, in dieser nüchternen Aufstellung einer Singakademie, in diesem abonnierten vis-à-vis von Podium und Zuhörerschaft, fliegen die Gestalten des Dratoriums über alle irdische Wirklichkeit hinweg in einen idealen Himmel, wo sie ihrer Leiblichkeit entlastet sind und nur noch Träger ihrer Ideen, ihrer Sprache, ihrer Leiden werden. Die Kreuzigung verklärt sich in eine Ewigkeit und Unwirklichkeit, wie sie kein gemaltes Bild, kein gedichtetes Wort uns geben könnte. Wir glauben, auf einen unendlich weiten Horizont zu blicken, an dem das Leid der Menschheit sich erlöst und dennoch aus den Leiden nicht herausgetreten ist, Leid und Erlösung so zugleich, wie es nur die absolute Musik geben kann, die das Leid im Worte durch die Erlösung des Tones umfaßt und wieder aufhebt. Ich sage absolute Musik, obwohl man darunter gewöhnlich die wortlose versteht. Aber haben wir eine Bezeichnung für dieses volle Eingehen des Wortes in reine Musik, wie sie unsere Gattung zeigt? Wir hören Liebeszenen, zu denen die Liebenden wenige Worte stammeln, um sie unendlich zu wiederholen in einer Fülle von Musik, die sie ganz in sich verschlingt. Von Handlung, von Oper sind sie befreit und erhöhen sich für uns in die Idee der Liebe, die kaum noch auf den Füßen der Worte steht. Alles Intrigantentum der großen Dratorien, die Widersacher, die Verleumder, die Aufständischen, wird aus der Trivialität der Oper zu einer reinen, rhythmischen und musikalischen Dynamik gesteigert, die mit Naturkräften, nicht mehr mit verstellten Mienen zu arbeiten scheint. Alles Landschaftliche, nicht mehr von dummen Dekorationen suggeriert, blüht in einer unendlichen Mannig-

faltigkeit auf, in einer spirituellen Atmosphäre. Es zeigt sich von Haydn bis in die Beethovensche Messe, die nur von einem tiefen Naturempfinden durchpulst ist. Es reizt sonderlich moderne, malende Komponisten. Klose vertonte den Nombertschen „Sonnengeist“, ein Oratorium der Natur, das Schöpfungsakte in Instrument und Stimme offenbar werden läßt. Es ist vielfach schulmeisterlich und bindet sich nach leitmotivischen Regeln, aber als Sehnsucht der Gattung muß man es nennen. Mit dem Stoff, mit dem Vorgang zwischen Mensch und Natur geschieht überall: die Mythologisierung. Das Oratorium hebt die Erde in den Himmel der Sage. Es führt die Wirklichkeit auf einen Urgrund zurück. Darum sei es gelobt.

Unbegrenzte musikalische Möglichkeiten. Wir hören irgendwelche Stimmen, bald erzählend, bald dramatisch, bald lyrisch, bald solistisch, bald in einem Chor, der vorwärts führt, oder der betrachtend stillsteht, wie der Chor der Griechen. Nichts bindet uns, die Folge und Abwechslung dieser musikalischen Formen nach irgendeinem Schema zu ordnen. Nicht die Szene, wie in der Oper, bedingt den Fortgang und den Kontrast, nicht aus der Katastrophe menschlicher Erlebnisse muß sich die Musik zwingen, ihre Ausdrucksmöglichkeiten zu entwickeln. Sie darf allein ihren eigenen Gesetzen folgen. Sie darf endlich alle ihre Kombinationen bis zum letzten genießen, weil sie keine Realität zu fürchten hat und nicht durch die Logik einer Bühne widerlegt werden kann. Die Oper hat die Naivität verloren, mit der sie einst Haltung und Stillstand, Stimmengattungen und Chöre so disponierte, daß innerhalb ihres Gerüstes für jede Dar-

stellung einer schönen Form, des Rezitativs, der Arie, des Ensembles, der gehörige Platz vorbereitet war. Sie mußte dem Zuge der Zeit folgen, der sie dazu trieb, die Wahrscheinlichkeit über die Form zu stellen, die Möglichkeit über die Schönheit, die Wahrheit des Textes über die Wahrheit der Musik. Sie mußte Illusionen nachjagen, um die Gunst der Logik buhlen, die mangelnden Reize der Bühne durch das Orchester verschminken, und sie magerte bei dieser Kur zusehends ab. Das Oratorium war vor dieser Gefahr geschützt. Es konnte oder könnte die Reinheit der Musik bewahren und ihrer sicher sein, sicher und gewiß, wenn es noch so weit auf den Ozean unbegrenzter Möglichkeiten sich hinauswagt. Ein Ensemble idealer Stimmen erhebt sich, Liebende, Streitende, Himmelsstürmende, Erdgesättigte, gleichviel was sie erschüttert, es ist wundervoll, wie ich sie in Musik zusammenführen kann, ideale Ensembles menschlicher Seelen, die aus irgendwelchen Gegenden sich in diesem phantastischen Reiche finden, ihre Gesänge miteinander zu verbinden. Engels schön sind die idealen Ensembles in Oratorien. Sie sind unter den Wundern der Kunst die unerseßlichen Wunder des musikalischen Baues, wenn Reales und Ideales in der Einheit dieser Gliederung sich umarmt. Nichts fällt ab, nichts fällt auseinander. Keine Rivalität ist zwischen Orchester und Gesang, zwischen Solo und Masse in den Instrumenten und in den Stimmen. Es ist kein Übertönen der Kraft, kein Wettbewerb der Virtuosität. In Verdis Requiem liegt leicht die Oper von Adas Gnaden auf süßem Kissen. Der Duft seiner Bühnenmelodik steigt wichtig aus dem Dunkel lateinischer Worte. Stört es? Die Virtu-

sität hat sich göttlich gereinigt. Streckt die Arme aus nach allen Winden, nehmt von der Oper, was euch im Blute liegt. Nehmt von den Fugen und allen absoluten Kunstformen der Musik, was den Geist euch lekt. Alles, alles strömet herbei. Alles ist lieblich und ist groß. Vor den Bach'schen Oratorien habe ich das Gefühl, daß sie die wahre deutsche Dramatik sind. Niemals hat mich eine Oper dramatisch so erschüttert, wie die Vision dieser Musik. Ich trage eine Kostbarkeit davon, leuchtend und fest. Eine Auswendung der Innerlichkeit, klar und rein. So alt es ist, ich sehe die Zukunft darin. Ich sehe Verwandtschaft zu unseren Ideen. Man nennt es Expression, Innerlichkeiten nach außen zu wenden, daß sie absolute Ideen werden, Geistigkeiten, vom Sinnlichen getragen, Symbole, von der Musik zu den Müttern zurückgedeutet. Was sind alle Figuren und Stilisierungen des modernen Dramas gegen die Urkraft dieser Musikform? Was ist die Illusionslosigkeit heutiger Bühnenversuche gegen die Idealität dieser raumlosen Himmlisheit? Nehmt diese Gattung in eure reinen Hände. Hütet ihre Kostbarkeit aus dem Willen unserer Kunst.

Es handelt sich um die Mischgattungen, die scheinbar eine Vereinigung mehrerer Künste bedeuten, in Wirklichkeit aber nur ihren Streit darstellen. Es ist klar, daß diese Gattungen beweglicher und problematischer sind als das absolute Kunstwerk. Sie sind einem dauernden Wettkampf ihrer Elemente unterworfen, der ihr Schwergewicht stetig verändert, und sind außerdem durch die Brücke des Wortes und Körpers zur Umwelt einer ständigen Beeinflussung hingegeben, die von der Kunst und Kultur, von der Mode und dem

Stil draußen auf sie ausgeübt wird. An ihnen ist das kulturelle Leben der Musik besonders deutlich abzulesen, und die Probleme der Zukunft treten in einer sehr lebendigen Deutlichkeit und Durchsichtigkeit vor unseren Geist.

Die Oper ist von diesen Mischgattungen die verwickelteste. So wenig sie ein Gesamtkunstwerk ist, wie Wagner philosophierte und moralisierte, so sehr ist sie ein Schlachtfeld sämtlicher in ihr zusammengespannten Künste, Wort, Ton, Mimik, Gesang, Orchester, Bühnenmusik, Dekoration, Architektur, Gesellschaft. Wir befinden uns seit langer Zeit in einer Tretmühle dieser Gattung. Sie gilt als etwas Selbstverständliches. Passende Texte werden gedichtet, passende Musik wird darüber gebreitet. Hunderte solcher Zwittergeschöpfe werden durch die Jahre fabriziert, besser oder schlechter, genialer oder traditioneller, aber niemand steht einen Augenblick still und überlegt sich, ob der Lohn der Mühe würdig ist. Bisweilen versteht man den Inhalt überhaupt nicht, die Worte fast nie, und in der ungeheuren Anhäufung von Noten geht das wahre musikalische Interesse unter. Die Sänger unter sich und im Kampf mit dem Orchester ringen mitleidslos um den Triumph. Sie sind glücklich, wenn ein Effekt sie rettet. Für den Rest bleibt eine kleine musikalische Gemeinde, die den künstlerischen Wert beurteilt. Der Erfolg beim Volk beruht schließlich immer auf irgendeinem Mißverständnis. Es soll nicht geleugnet werden, daß es eine große musikdramatische Kunst gibt, ganz eigener Natur, die aus der Verbindung von Handlung, Wort und Ton ihre Wirkungen erzielt, aber von dem Werk, das der Komponist in

die Partitur geschrieben hat, gelangt nur etwa ein Zehntel zum Verständnis. Hier muß irgendein Manko liegen. Hier arbeitet eine Überlieferung, die sich nicht mehr kontrolliert. In Wahrheit: der große Reiz, der in der Unlösbarkeit des Problems liegt, verwickelt es immer mehr, und statt daß die Schwierigkeit hemmt und zur Besinnung bringt, wird sie aus Angst vor einem Mangel an Kraft und Phantasie gehäuft. Ich glaube, daß ich weniger den Komponisten von heute, als den Hörern und Beurteilern aus dem Herzen rede. Bisweilen, wenn ich in einer solchen dicken modernen Oper sitze, fällt plötzlich die Junst von mir ab, und ich sehe mich vor einem Organismus, der krampfhaft um Schönheiten sich bemüht, die er selbst wieder ersticken muß. Dann schlage ich die Hände zusammen und schreie nach einer Erlösung.

Wir wollen einen Blick zurückwerfen. Es gab Zeiten, in denen die Oper nicht so war, in denen die Paradoxie ihres Wesens durch die Paradoxie ihrer Aufmachung überwunden wurde. Rossini ist der Gott dieses Reiches. Ich spreche nicht von der Erfindung, sondern von der Gattung. Mozart trat nahe an das Problem heran. Wagner trat mitten hinein. Aber Rossini schrieb für die Freiheit des Gesanges auf der Grundlage einer leichten Handlung. Die Herrschaft des Gesanges und die Herrschaft des Orchesters, das Bekenntnis zum Stil und das Bekenntnis zur Logik wechseln einander ab, hier wie in jeder Kunst. Ganz rein war der Schnitt niemals. Rossini schreibt noch ein Drama mit Musik, Wagner schreibt eine Musik mit Drama. Wagner schreibt Symphonien, an denen die Bühne beteiligt ist. Er steigert das Beethovensche

Thema zum musikdramatischen Leitmotiv. Es war die Reaktion auf Italien. Italien und Deutschland pendeln. Dort führt der Gesang, hier das Orchester. Die Folgen sind merkwürdig. Auf der einen Seite entzieht Debussy sowohl dem Gesang wie dem Orchester das Blut; oben psalmodiert er, unten illustriert er. Auf der anderen Seite beginnt Italien den Einfluß der deutschen Musik aufzunehmen, beschwert den Gesang, ohne ihm ganz die Flügel zu schneiden, und beschwert das Orchester, ohne es zur Symphonie zu machen. Es tritt ein Chaos ein. Die moderne Oper befindet sich in einem unleidlichen Zustande der Unentschiedenheit. Sie hat die Weltanschauung verloren. Die alte Buffo-Oper, die Opéra comique, die deutsche Romantik, Wagner, alle hatten einen festen Kreis von Musikkultur und Opernsystem. Heute geht alles durcheinander und findet sich alles nebeneinander. Manche streben den Gesang an, ohne es zu können. Andere wollen die Melodie pflegen, ohne dabei etwas anderes zu schaffen als Epigontum. Pfitzner folgt den Spuren der Romantik, d'Albert treibt italienisches Theater, Schreker versucht den Klang zu materialisieren, und Strauß in der „Ariadne“ sammelt eine Galerie sämtlicher bisher dagewesener Opernformen. Fragt man die Komponisten aufs Gewissen, wonach ihre Sehnsucht steht, so wird der kleinere Teil antworten: nach dem symphonischen Klang; der größere wird antworten: nach der Erneuerung des Gesanges. Wir befinden uns auf dem Punkte der Abkehr von der Symphonie, der Reaktion in der Kehle des Sängers, der Abkehr sowohl vom Wagnerischen Realismus, als von der Debussyschen Logik,

überhaupt von jeder Intellektualität zur Expression des Menschen in der Materie, das ist hier im reinen, unbeschwerten, selbstherrlichen Gesang.

Ich möchte einmal wagen, den Pendel ganz nach einer Seite zu schieben. Nicht ein bißchen Gesang, der im Orchester untertaucht, nicht ein bißchen Orchester, das den Gesang begleitet, sondern nach der Zukunftsseite, also nach der Gesangsseite, eine völlige Befreiung. Was ich hier sage, ist noch nicht auszuführen, aber es ist gut, sich einmal ein radikales Ideal aufzustellen, nach dem man hinstrebt. Ich träume mir eine Handlung aus Gesang. Wie weit eine wirkliche Handlung dazu nötig ist, weiß ich nicht; ich weiß auch nicht, ob man den Text dazu braucht. Ich will mich einmal bloß an den Gesang halten und ihn bis zum letzten Extrem durchdenken. Jetzt höre ich eine männliche und eine weibliche Stimme ein Duett aufführen, das Liebe bedeutet. Ich höre die Liebe aus den Linien und Rhythmen der Stimmen. Sie sind nicht gebunden an Worte, sie haben sich nicht mit den Problemen der Deklamation zu befassen, sie sind vollkommen frei und können sich gesänglich ergehen, wie es die Entwicklung ihrer Leidenschaft erfordert. Ich höre ein anderes Mal einen Streit dreier Stimmen oder ein gemeinsames Versinken in ein gleiches Schicksal. Ich höre den rauschenden Triumph eines Solos, und ich höre Chöre, die zustimmend oder warnend, sich nur musikalisch aufbauen. Ich führe mir dies absolute Gesangsbild bis in seine kühnsten Möglichkeiten durch, und wenn ich weiter gehe, verbinde ich es mit einer Instrumentalmusik, die es hebt, so wie sie von ihm gehoben wird. Begleitung, wo es Begleitung ist, Sym-

phonie, wo es Symphonie ist, Polyphonie mit der Stimme, wo es musikalisch sich ergibt. Das freie tonliche Bild steht über allem. Es hält die Handlungen in sich selbst und überträgt sie auf das Auge durch eine rhythmische Gestaltung des Kostüms, der Bewegung und des Lichtes, wie sie die modernste Technik und Phantasie ausgebildet hat. Eine gesungene Pantomime das zu nennen, wäre zu wenig. Ich nenne es Gesangsbild. Das Musikalische und besonders das Stimmliche bedingt den Charakter und die Gattung. Ich könnte mir denken, daß eine Aufführung mit diesen Mitteln einen restlosen Eindruck hinterläßt, weil hier endlich die Emanzipation des Gesanges ohne jeden Widerstand erreicht ist und weil der Gesang doch wieder nicht als losgelöste Materie in der Luft schwebt, sondern an einen sinnlichen Vorgang und an eine sichtbare Darstellung durch seine Träger gebunden ist. Wie im expressionistischen Drama die begriffliche Entfaltung einer Idee nicht mehr durch eine realistische Handlung vermittelt wird, sondern wir sie an der Erscheinung des Körpers und dem Rhythmus der Gruppe, welche die Träger der Idee sind, ablesen, so hören wir hier Empfindung und Wandlung an einem sichtbar gewordenen Gesang ab. Könnte man je diesen Versuch machen, und fänden wir ein Genie, das ihn erfüllt, so würde die alte Oper von uns abfallen, als hätten wir einen Schreckenstraum gehabt. In Paris wurde einmal Rimsky-Korsakoffs „Goldener Hahn“ so gegeben, daß das russische Ballett das Stück mimte, während ringsherum die sitzenden Sänger es sangen. Das war schließlich nur eine Pantomime mit Gesangsbeglei-

tung. Ich aber möchte den Sängern ihre törichten und schauspielerischen Worte aus dem Munde nehmen und sie in die Leiber der Tänzer stecken. Dann wäre es ungefähr erreicht. Es ist nicht wahr, daß ich hier statt der alten Opernkombinationen eine neue mache, zwischen Tanz und Gesang. Ich will das Wort, die Realität, die Bindung an den Text loswerden. Ich will dem Gesang alles geben. Sogar die Darstellung. Man trage dies Ideal eine Zeitlang in sich, es wird helfen und klar machen. Es wird zeigen, daß es aus dem gesamten Geist der modernen Kunst gewonnen ist. Ich könnte ja sagen, sie sollen lateinisch singen; noch nie hat Musik dadurch verloren, daß deutscher Text nicht verstanden wird. Schreckt vor nichts zurück, erfindet Vokale und Konsonanten, die dem Munde etwas zu tun geben, während er singt. Eine Sprache, rein aus Laut und Klang gebildet. Und Laut und Klang können gesungen die Seele vielleicht eher zum Ausdruck bringen, als unsere gedankenbeschwerten Worte. Heiahei, hojotoho — Wagner hat es geahnt. Der Tristantext ist fast auf dem Wege dazu. Unsere letzte Dichtung macht es schon leichter. Es geht, es geht!

Bevor unsere Oper wurde, ehe der Realismus und der Individualismus der italienischen Renaissance sie schuf (denn sie ist erst dreihundert Jahre alt), gab es andere Möglichkeiten, die unterbrochen wurden. Vor allem die Madrigaloper. Im „Amstiparnasso“ des Drazio Vecchi singen fünfstimmige Chöre eine Handlung mit Szenen von Liebe und Eifersucht, Szenen zwischen Herr und Diener, Herr und Kurtisane, Klagen der Liebenden, Parodien, Dialekte, Szenen von Juden, die den Sabbat feiern in sehr

merkwürdiger Sprache — was hätte daraus werden können! Ubrigens wurde diese Oper damals ebenso pantomimisch (gesanglich begleitet) gegeben, wie der Coq d'or. Die Handlung ist von ihrem Realismus befreit, sie stilisiert sich in Chansons, die noch zusammengekehrt werden. Einen Schritt weiter, und man überträgt sie ganz in eine absolute Gesangswelt, noch einen Schritt weiter, und man braucht kaum mehr die Worte. Moderne Musiker, denen ich das erzähle, sind einen Augenblick starr. In ihnen keimt der Gedanke neuer Wege, die doch halb die alten sind. Und so sehr ich weiß, daß solche Pläne noch nicht praktisch sind, so sehr sehe ich doch in der Geschichte Vorbereitungen zu dieser Befreiung, die wir allmählich erst wieder verstanden haben. Die Koloratur ist die Mutter meiner Wünsche. Sie wuchs aus der Bedrängnis des Realismus wie eine Blume hervor und schwelgte im Sonnenschein ihrer gesanglichen Erlösung. Genau wie eine frühe Zeit sie als Feindin der Logik verachtete, bete ich sie als Retterin der Stimme an. Hört, wie sie sich vom Worte loslöst, frei in die Lüfte schwebt und nur den Gesetzen ihrer beflügelten Schönheit folgt, die selbst in der Technik Poesie wird. Wieviel Koloratur hören wir in alten Opern, auch wo scheinbar das Wort noch herunterzieht. Denkt euch das Quartett aus dem Fidelio ohne seine kitschigen Worte. Die Stimmen folgen ihrer Form und ihrer Natur. Die Wehmut eines hängenden Schicksals senkt sich hernieder. Das ist alles, und alles ist Musik, und Musik menschlicher Lippen. Ich möchte euch Stücke aus dem Tristan vorführen ohne Worte, wie ich den Tristan spielen möchte ohne Bühne. Er wird noch reiner sein.

Es genügt nicht, die Koloratur oder den Gesang an sich als Instrument oder als Stilmittel zu benutzen. Rigolettos Sturmgeister oder die Sirenen Debussys benutzen den Chor als Instrument. Zerbinetta benutzt die Koloratur als Stilmittel, aber doch schon mehr als Ausdruck ihrer schweifenden Persönlichkeit. Noch wenden sich moderne Koloraturfiguren konzertmäßig an das Publikum. Sie entschuldigen ihre Extravaganz mit einem Stillknicks, aber wir wollen den absoluten Gesang nicht von der Bühne ins Konzert hinüberspielen und vom Konzert auf die Bühne hinübergestatten, sondern wir wollen ihm auf der Bühne innerhalb der Bühnengesetze sein großes Recht wiedergeben. Um ein Recht zu erreichen, muß man eine Revolution predigen. Wir wollen daran arbeiten. Hier ist eine erste Skizze.

Doch ich bitte um Verzeihung, dies ist eine Zukunftslaune. Noch stehen wir mitten in der schönen Tradition. Noch blüht die alte vielgestaltige Oper so lebendig vor uns, als hätte sie nie eine Geschichte gehabt, nie eine Entwicklung von einem vergangenen Typus zu einem zukünftigen. Dies ist das Geschichtswunder der Musik, eine Folge ihrer Irrationalität, die, indem sie ein Problem lösen will, nur einen neuen Typ schafft. Man denke einmal: die antike Musik war nur homophon, die mittelalterliche nur polyphon, und beide Zeitalter schufen Werke, die genau so epochal waren, wie es die unseren sind, in unserem Zeitalter, das aus Harmonie und Melodie eine dritte musikalische Welt schuf. Die beiden früheren Epochen hätten die unsere nicht verstanden, wie auch unser Genuß an ihnen beschränkt bleibt. Die Oper

ist nur ein Teilproblem der modernen Zeit. Innerhalb dieser Grenzen verstehen wir uns. Die Typen der Oper sind gekommen, doch nicht gegangen. Aber was ich vorhin phantasierte, gehört vielleicht einer Zukunft an, die unsere gegenwärtige Oper nicht mehr begreifen wird. Das sind die wildesten Rätsel der Musik, die geschichtlich-ungeschichtlichen. Es sind vierte Dimensionen. Angst und Schauer überfällt uns. Bleiben wir in der Erdenluft, beruhigen wir uns in dem nahen Besitz überkommener Güter. Glucks antike Größe, Mozarts göttliches Buffotum, die bürgerliche Liebenswürdigkeit der Opéra comique, Meyerbeers historisches Pathos, Webers experimentierende Romantik, Lorkings leichte Spielfreude, Gounods süßes Sentiment, Bizets erfindungsstrotzende Vitalität, die Unverdorbenheit der Russen, Verdis dramatisches Temperament, Wagners unendliche Bühnensymphonie, Puccinis begabte Salonkolportage, Strauß' raffinierte Disposition, Debussys Illustrationskunst, Stravinskys Expression — alles das steht und besteht nebeneinander, von der Geschichte hintereinander aufgerollt zu bleibenden Bildern. Welche ungeheure Kunst-inhalte und Weltanschauungen plakatiere ich hier nebeneinander. Es ist das gewaltigste Reservoir an Musik, das je eine Kunstgeschichte gesehen hat. Ich analysiere es nicht, ich zeige das Wunder, unter dem es besteht und arbeitet.

Es ist nötig, daß wir uns erleichtern. Es gibt auch lächelnde Rätsel in dieser Gattung. Ich mache einen Anhang über die Operette.

Trotz ihrer ungemeinen Beliebtheit weiß niemand, was sie eigentlich ist. Ist sie eine Oper, die in den

Tanz steigt? Oder ein Tanz, der die Miene der Oper aufsetzt? Ist sie Parodie oder Singspiel? Niemand weiß es. Sie behauptet, durchaus selbständig zu sein, eine Gattung ganz für sich, und sie lebt doch nur von der Nachahmung oder Umschaltung anderer Gattungen.

Zuerst befreundete sie sich mit der Opéra comique. Sie nahm ihr die kleinen Romanzen ab und setzte sie in einen bescheidenen Text. Auber hatte in seinen Opern schon die Grenze des Galopps erreicht, und auf diesem Punkte befand sie sich wohl. Es war eben eine kleine Oper, eine Operette.

Dann genoß sie die Freuden der Parodie. Unter Offenbach nährte sie sich von der geistreichen Persiflage der Großen Oper. Sie stellte die Mythologie, die Schwerterweihe, das tragische Ensemble und die Koloratur auf den Kopf. Sie amüsierte sich dabei so, daß sie laut zu lachen anfing und die Sänger mit ihr, und daß sie den hellsten Blödsinn zu den ernstesten Melodien und in den schrecklichsten Situationen singen mußten.

Endlich hielt sie es mit dem Tanz. Das war in Wien. Die Pariser Operette kam aus der Oper, die Wiener Operette aus dem Tanz. Die Fledermaus ist so angelegt, daß sie jede Szene schließlich als einen Tanz pointiert. Sämtliche Gattungen von Tänzen sind vertreten. Aber die Führerschaft hat der Walzer, der König der Wiener Tänze. Das Du-und-Du-Ensemble ist eine Parade der großen Wiener Walzermotive, ihre feierliche Sanktion, ihre Flaggengala, und seitdem sind die Flaggen in dieser Farbe Schmuck und Symbol aller ähnlichen Veranstaltungen geworden.

Ich sage Paradoxie: denn die Operette, die so überaus selbständig tut, lebte von den Verkleinerungen und Vergrößerungen und Verspottungen derjenigen Musik, die auf einem anderen Boden entstanden war.

Was wird jetzt kommen? Was kann ich noch sagen? Man soll über die Operette nicht zuviel sprechen, sonst zerstört man ihr lustiges Gebilde. Aber die Paradoxie der Oper kann man ein ganzes Buch schreiben, weil aus ihr in heiligem Kampfe Wesen und Schönheit der Gattung sprießen. Die Operette fassen wir graziöser an. Denn eben daß sie paradox ist, bleibt ihr reizender Leichtsinn, ihre Unterhaltungskraft. Sie fängt da an, hat einmal ein großer Mann gesagt, wo der Ernst aufhört. Und das ist sehr trostreich. Nun brauchen wir uns nicht den Kopf zu zerbrechen, ob die Leute da oben, wenn sie vor Rache schraubten, noch Zeit haben, eine Arie zu singen, oder ob eine Wahnsinnige wirklich noch die Fähigkeit besitzt, in eine Koloratur auszubrechen, oder ob eine Gruppe von fünf Menschen, die ein schweres Schicksal getroffen hat, in den Regeln der Kontrapunktik noch genügend bewandert ist, sondern alle diese Unmöglichkeiten, die dort abstrakter Stil werden, bleiben hier lächelnd gewollter Unsinn, und ihr Widerspruch ist eben das Vergnügen, und ihre Unwahrheit ist eben die letzte Wahrheit.

Gut gesagt, aber das alles hat die alte Opera Buffa schon gewußt und ganz vortrefflich gelöst. Dabei blieb sie selbständig. Unsere Operette ist unselbständig; das ist ästhetisch vielleicht zu beklagen, doch biologisch bringt es eine neue schöne Paradoxie. Es ist nämlich so: jetzt wird die Kunst in der Kunst auch

belächelt. Parodien und Walzer gucken über den Zaun hinüber. Da ist die große Welt der Attitüden und des Pathos, da ist der Charme der gesellschaftlichen Form, da ist öffentliche Feierlichkeit und private Lässigkeit — man hebt die Hand zum Schwur, da zuckt der Körper, da gleiten die Füße, da wirbelt der süße Walzer, und die Leidenschaften fließen träumerisch über das Parkett, und der Rausch kommt und das Selbstvergessen und die Ekstase des Tanzes, die alles Leben zu einem rhythmischen Ornament macht. Das war die beste Stimmung der modernen Operette. Sie lebt nicht anders von den anderen, wie wir alle. Sie schwimmt auf dem undefinierbaren Strome, der durch das Dasein geht, zwischen Gefühl und Spott, zwischen Pose und Tanz, niemals ganz eigenes Wesen, immer Reflex der bunten Welt, unauflösbar und unaufgelöst wie diese selbst. Ja, was sage ich? Ich möchte es wohl gern. Ich möchte wohl gern, daß, wie die Oper die Widersprüche im Stil bindet, die Operette sie in ihrer grotesken Weisheit spiegelt. Doch das ist ihre größte Paradoxie, daß sie es eigentlich gar nicht tut. Sie wird geschrieben aus Instinkten und für Instinkte. Es gibt fünf oder sechs Werke, die meine Phantasie erfüllen, weil sie sie nämlich erst geschaffen haben.

Halt. Neulich sah ich die Spanische Nachtigall von Fall. Sie bricht mit dem Walzer und läßt sich von den Rhythmen der modernen Tänze anregen. Ich sah Künnecks feine Operetten, die sich in derselben Richtung bewegen, noch besser. Ich habe hundertmal geschrieben, die Operette könnte den modernen Rhythmus noch viel mehr ausnutzen. Ich

habe mir das so theoretisch gedacht. Jetzt kommt es praktisch ganz anders. Nachdem die schläfrige Monotonie des Walzers sich ausgelebt hat und die modernen Gesellschaftstänze aus der Niggerei, aus dem Apachen-tum und überhaupt aus allen großen Emotionen unserer Zeit neue schlagkräftige, gerissene, gestoßene, stampfende, synkopische Takte gefunden haben, tritt das wunderbare Lebensgefühl, das sich in ihnen dokumentiert, an Stelle der Walzerei in die Operette ein. Also wieder aus dem Tanze. Doch als ein neuer Impuls, ein neuer Akzent, welcher der Herzsschlag der Epoche ist. Seht, wie die Leidenschaften sich wandeln. Sie warten nicht mehr in träger Sehnsucht auf den Rundlauf der beiden Seelen, die ihre zarten Gefühle langsam in ihm abtanzen, sondern sie werfen die Beine in revolutionären Berrentungen in die Luft, Rechts und Links zucken und schlürfen aufeinander, die Rumpfe biegen sich in den kompliziertesten Lustgefühlen, und die Köpfe stehen darüber in Unschuldsmienen, als hätten sie keine Ahnung von den Feuern, die da unten lodern. Ich möchte wohl, daß es so sei. Aber es ist noch nicht so. Ich möchte die politische Operette aus diesen Abgründen aufsteigen sehen, aber ihre Paradoxie verbindet sie mit der Unpolitik. Sie liegt auf dem Sofa und raucht Zigaretten.

Viertes Kapitel.

Wie versteht man Musik und übersetzt sie in gewohnte Begriffe? Wie finden reifere Geister ihren Standpunkt? Er wird am Beispiel einer Opernkritik erhärtet, an einem historischen Fall in seiner Entwicklung gezeigt und der Mode lächelnd überantwortet.

Wunder und Rätsel. Wunder der Musik, das auf dem Wege der Vernunft nicht zu begreifen ist — ich zeigte es an allen Enden. Rätsel der Musik — wie komme ich ihm bei? Dies ist nun die letzte Frage. Wer die Musik in sich hat, trägt das Wunder in sich. Wem sie ferner steht, der muß Brücken zu ihr suchen. Musik zu erklären, ist so irrational, wie sie selbst. Wie spreche ich von ihr? Immer spreche ich ringsum die Kunst. Was ich auch sagte und an menschliche Substanzen fettete, sie selbst gleitet mir immer aus. In meiner Jugend jagte ich ihr nach, indem ich Stimmen der Künstler sammelte, Aussprüche der Musiker über sich selbst, die das Geheimnis lüften sollten. Wir nannten es damals Ästhetik von innen, die wir einer schematischen Ästhetik von außen gegenüberstellten. Alle offizielle Ästhetik war damals unmusikalisch. Es fehlte ihr, für unsereinen unverkennbar, nicht nur die Kenntnis, sondern auch der Nerv der Musik. Und doch sollte die Musik ihr Zentrum sein. Sie, die unter

allen Künsten das größte Wunder bedeutet, darf in dem Organ der Ästhetik nicht fehlen. Im Gegenteil, sie muß es bilden und erziehen. Wir dachten, daß die Musiker selbst die Ersten sein würden, über diese ihre geheimnisvolle Funktion uns das Nähere mitzuteilen. Aber was wir fanden, war so gut wie unbrauchbar. Es ist wirklich, als ob die geheimnisvolle Musik irgendwie in einem versteckten lebensunwichtigen Winkel des inneren künstlerischen Betriebes arbeitet. Und dennoch: wir verlangen ihre Bewußtheit und ihre Lebensbeziehung. Dies ist wohl der Wunder größtes. Wie möchten wir wissen, was in Wagner vorging, als ihm der Tristan oder die Meisterfinger dämmerten. Wie suchen wir gierig nach seinen eigenen Andeutungen. Ich durchforsche seine Memoiren, um etwas darüber zu finden. Ich stelle hier zusammen, was dabei herauskommt. Das ist ein Beispiel für viele.

Wagners Musik geht aus einem geheimen Quell hervor, den man nicht kontrollieren, kaum auffinden, niemals vollkommen erklären kann. Vergleicht man die heißen Briefe an Mathilde mit der kühlen Perspektive der Memoiren, so vergleiche man auch die „Tristan“-Musik. Wer sie schrieb, erlebte sie, aber über dies Erlebnis zu schreiben, ist ihm darum nicht gegeben. Wie kommt die Musik über ihn? Er hört die „Freischütz“-Ouvertüre und klimpert sie nach, sobald er ein bißchen Klavier spielen kann. Er dichtet ein Schauerdrama und meint, erst seine Musik könne es zur rechten Wirkung bringen. Die Musik springt nicht aus ihm wie aus Mozart, als ein junger, göttlicher Strom, der alle Ufer befruchtet und mit Blumen übersät, sie drängt schwer und trübe heraus, in großen

Serpentinen von Bellini bis zum eigenen Wagner, andersfarbig in jedem Werk, oft Jahre unterbrochen, vulkanisch gestoßen, immer mit einer unheimlichen Kraft und in einer Originalität, die man dem Autor dieser Memoiren nicht anmerken würde, wenn man nicht ihretwegen eben die Memoiren läse. Was kann er selbst darüber sagen? Der „Freischütz“ und der Fidelio der Schröder-Devrient lösen es in ihm aus. Theaterphantasien auf Puppenbühnen geben die dramatische Richtung. Er schreibt ab, erst Webers „Lühows Jagd“, später die Neunte. Das Quintenstimmen des Orchesters, ihre Dämonie im Anfang der Neunten reizen seine Nerven: die Linien des „Holländers“ zeigen sich. Er komponiert, Stücke, Symphonien, Opern. Die Ouvertüre, die er zum „Columbus“ seines Freundes Apel schreibt, hat in dem Sechstrompeteneffekt schon seine Züge. In Nürnberg beobachtet er eine Prügelei um einen verhöhten Sänger: eine berühmte Szene steigt in Arrissen auf. Auf der romantischen Segelfahrt durch Norwegen verdichtet sich ein Schifferruf zum Matrosenlied, ein starkes Erlebnis zur Atmosphäre des „Holländers“: eine Idee, die er dann in Paris als Opernstoff verkauft, um von dem Erlös die Ruhe zu finden, die Oper selbst zu schreiben. Er liest im Jahrbuch der Königsberger deutschen Gesellschaft über den Wartburgkrieg, der „Tannhäuser“ findet seine Gestalt, in demselben Hefte steht zufällig etwas über die Lohengrinsage. Irgendwo im Böhmischem Walde wird der „Tannhäuser“ skizziert, ein Hirt pfeift auf der Wostrai eine lustige Tanzweise, er vergißt sie und schreibt die seine — so wurde die traurige Weise Tristans aus

Venezianer Gondelrufen, das Waldvöglein aus lauschigen Spaziergängen, selbst Mime aus dem Hämmern eines Blechschmiedes, der ihn dauernd im Arbeiten störte. Was ist das alles? Aus der Lektüre von Gervinus' Deutscher Literatur steigt schon in den vierziger Jahren das Drama der „Meisterjinger“ in ihm auf, plötzlich erschaut, es droht die Komposition des „Lohengrin“ zu hindern, da, ebenso plötzlich, im Bade, steht der Plan des „Lohengrin“ so drängend vor ihm auf, daß er nach Hause stürzt und aufschreibt: bei der Komposition, wohl zu beachten, nimmt er den dritten Akt zuerst vor. Er erzählt, es kamen ihm die Zweifel, dieselben, die wir heute haben. Er dachte daran, Elsa mit Lohengrin fortziehen zu lassen — Liszt scheint ihn im ersten Entwurf, der unter der unverständlichen Kälte dieses Gralsritters leidet, bestärkt zu haben. Auch am „Tannhäuser“ kritisiert er: die Venus ist zu schwach. Er hat sie dann in der Pariser Bearbeitung, die er mit vollem Namen unterschreibt, stärker zu machen versucht: aber ist sie stärker, weil sie pariserischer ist? Während der Komposition der beiden Lohengrinakte steigt schon der Wälsung auf, der noch in Dresden die Dichtung von Siegfrieds Tod erzeugt, die — unter Zureden von Eduard Devrient — dann nach vorn zum jungen Siegfried, endlich zur Tetralogie sich auswächst. Einmal — in Spezia — träumt er, als sei er in ein stark fließendes Wasser eingeschlossen, das wachsend und schwellend den immer gleichen Es-Dur-Akkord umspielt, und er beginnt diesen Anfang von „Rheingold“ zu fixieren. Er schreibt, nach geringen Bleistiftskizzen, sofort die ganze Partitur dieses Werkes nieder. Während der Komposition der „Walküre“

Iernt er Schopenhauer kennen und entwirft unter diesem ernststen Eindrucke sofort den ganzen „Tristan“: im dritten Akt besuchte damals noch der nach dem Gral umherirrende Parsifal den siechen Tristan. Er ward herausgehoben und sein letztes Werk: an einem Karfreitage, in einer stillen, frohen Stunde, in grüner Aue, unter Vogelgesang entworfen. Der erste Akt „Tristan“ wird in drei Monaten geschrieben. Was sagt er von sich in dieser Zeit? „Es bildete sich bei mir eine träumerisch bange Zurückgezogenheit aus.“ Er skizzirt den zweiten Akt. Was sagt er? Daß der schöne neue Erardsche Flügel ihn ganz von selbst auf die „weichen Nachtlänge führte“. Nur wenig erfunden, mehr ausgearbeitet wird am „Tristan“ in Venedig (man stellt sich das so gern vor), in Luzern wird er 1859 vollendet — Zustand: „eine geistig behagliche Ekstase“. Wir hören von den intimen Wirkungen des „Tristan“. Bei einer Vorlesung freut Gottfried Keller die knappe Form (?), Semper tadelt den pathetischen Ernst (!). „Das gerade gefalle ihm so an Mozarts ‚Don Juan‘, daß man die tragischen Typen dort nur wie auf der Maskerade anträfe und dann selbst der Domino der Charaktermaske vorzuziehen sei. — Ich gab zu, daß ich es mir in vielem bequemer machen würde, wenn ich es mit dem Leben ernster, mit der Kunst dagegen etwas leichter nähme, nur würde es bei mir für jetzt wohl bei dem umgekehrten Verhältnis bleiben. Im Grunde schüttelte wohl jeder den Kopf.“ Später gibt es eine intime Audition einiger Tristanstücke, bei der Biardot, die mit Wagner die Gesangspartien übernimmt, Klindworth sitzt am Klavier, Berlioz ist eingeladen, Madame Kalergis die

Protectorin. Madame Kalergis blieb stumm. Berlioz äußerte sich einzig anerkennend über die „Chaleur meines Vortrages, der sich allerdings von dem meiner Assistentin, die alles meist nur mit halber Stimme andeutet, merklich genug unterscheiden mochte“.

November 1861. „Ich beschloß die Ausführung der ‚Meistersinger‘.“ Während der kombinierten Eisenbahnfahrt von Venedig nach Wien erfindet er sofort mit größter Deutlichkeit den C-Dur-Teil der Duvertüre. Im Gasthose macht er sich die Auszüge aus der Nürnberger Chronik. Er reist, von Metternichs gelockt, nach Paris und „läßt sein Gedicht in massenhaften Reimen anschwellen“, mit dem Blick auf den Verkehr der Kais und Brücken, im Hotel Quai Voltaire, wo sie alle gewohnt haben. In dreißig Tagen schreibt er das ganze Gedicht. Auf dem Wege zur Taverne Anglaise, in den Galerien des Palais Royal kommt ihm die Melodie „Wach' auf“. Ruitter erwartet ihn, er schreibt schnell die Noten auf, und der Archivar ruft: „Mais quelle gaité d'esprit, cher maître!“ Im Frühjahr 1862 ist er in Biebrich, heimatlos, asylfroh: Bei einem schönen Sonnenuntergange tritt ihm das „Meistersinger“-Vorspiel vor die Seele, er schreibt es ohne Zögern glatt so herunter, wie es geworden ist. Er fährt fort, mit den ersten Szenen. Eines Abends, im Bett, beschleicht ihn gerade Pogners schönes Johannistagthema, als sein Dienstmädchen in der Kammer über ihm hysterische Zustände bekommt, die vom Lachen ins fürchterlichste Weinen und Schreien übergehen. „Als sich das Übel einigermaßen beruhigte, legte ich mich wieder zu Bett, und nun erschien von neuem der Johannistag Pogners, der all-

mählich die vorher empfangenen gräßlichen Eindrücke verbannte.“

Wenig genug ist es, was wir da hören. Verborgен vor unseren Sinnen arbeitet diese Kunst, ein Rätsel in ihrem Werden, ebenso wie ein Rätsel in ihrer Wirkung. Technisch beschreiben kann man es für die Genossen von der Kunst, aber erklären kann man es nicht. In dem Augenblick, wo man es zu fassen meint, verflüchtigt es sich und neckt uns und verspottet uns mit allerlei Wizen und Paradoxien des äußeren Lebens und der äußeren Umstände. Denkt an das Johannis-tagmotiv. Was können wir tun? Es erhebt sich die Schwierigkeit, die jeden Musikschriststeller betrifft, seine Kunst durch Beziehungen, durch Worte der Allgemeinheit zugänglich zu machen. Es ist ein persönliches Problem, das eine prinzipielle Bedeutung hat. Kann ich über die Musik nicht direkt schreiben, so muß ich es wohl indirekt tun. Tue ich es indirekt, so umgehe ich den wesentlichen Inhalt der Musik und drücke mich von der eigentlichen Aufgabe. Es ist dasselbe Problem, das dieses ganze Buch ausmacht. Es soll zum Verständnis der Musik führen und sagt doch, daß es keinen unmittelbaren Weg dazu gibt. Vielerlei habe ich schon gesprochen, aber alles lag auf der Peripherie der Kunst, womit ich glaubte, eher zum Ziele zu gelangen, als durch irgendwelche pedantischen Analysen. Alles ist hier Assoziation. Indem man direkt über Musik spricht, tötet man sie. Indem man ihre Atmosphäre schafft, regt man zu ihr an. Ich habe eine große Erfahrung in diesen Methoden. Ich bin Musikschriststeller und habe doch fast nie über die nackte Musik geschrieben. Ich habe durch ihre Kleidung den

Körper ahnen lassen. Ich will mein Gewissen befragen und niederschreiben, welche Möglichkeiten und Arten der Übersetzung von Musik in die gewohnten Begriffe ich erprobte. Denn Übersetzungen kann man das nennen. Man macht die musikalischen Dinge verständlicher, indem man sie aus ihrer eigenen Sprache in die Sprache verwandter Künste oder in die Sprache des alltäglichen Lebens übersetzt und dadurch die Assoziationen herstellt, die rückwärts gewandert, wiederum im Hörer das Geheimnis der Musik offener machen und ihre Hieroglyphen dem Volke deuten. Was ich unbewußt immer tat, darüber will ich mir Rechenschaft geben.

Über Musik zu schreiben ist also eigentlich unmöglich. Ich habe doch eine gewisse Übung darin und kann bis heute nicht sagen, wie man das am besten macht. Ja, natürlich für Musiker kann man schreiben, indem man sich sachlich ausdrückt und technische Dinge schildert. Ungefähr so, wie es in den Programmbüchern geschieht. Aber wer hat davon etwas? Der Musiker kann sich von selbst erklären, was da geschrieben steht, und für das allgemeine Publikum ist es meistens langweilig und unklar. Es wäre ungefähr so, wie wenn man zu einer Gemäldeausstellung ein Programm ausgäbe, in dem über die Verteilung und Mischung der Farben eine technische Erklärung gedruckt wäre. Nein, es ist nicht einmal so. Denn bei der Malerei liegt erstens eine dauernde Beziehung zur Wirklichkeit vor, und zweitens ist das Niveau der Bildung viel höher. Die Musik ist dagegen eine Kunst, die nur in einem geschlossenen Kreise von wirklich musikalischen Menschen ganz verstanden wird und die außerdem in einer

Welt für sich lebt, die mit der Realität fast nichts gemeinsam hat. Was soll man also machen?

Über das Fachliche wird wenig zu reden sein. In den Programmbüchern ist es gänzlich an falscher Stelle. Es tut gelehrt und lenkt die Leute nur von der Musik ab. Wo es an rechter Stelle ist, wird es ganz in der Sache aufgehen und mit der Schriftstellerei als Kunst nicht wetteifern.

In dem Augenblick aber, wo der Schriftsteller auch nur die geringste Neigung verspürt, nicht bloß Mitteilungen zu machen, sondern das, was er zu sagen hat, in eine selbständige Form zu bringen, wird er sich überlegen müssen, wie er die Suggestion herstellt, die seine Aufgabe ist. Künstlerisch schreiben, wenn es kein Dichten ist, das heißt, wenn es Belehrungen oder Schilderungen enthält, wird darauf ausgehen, statt nackter Tatsachen Stimmungen, Atmosphären, Assoziationen zu geben, durch die der Gegenstand indirekt dem Leser so übermittelt wird, daß er ihn durch die Tätigkeit seiner eigenen Phantasie sich gewinnt. Das ist das Wesen des Essais. Er findet die Umwege der Mitteilung. Irgendwie durch seinen eigenen Aufbau, durch ein Mittlingen verwandter Dinge, durch eine Übersetzung der Wirklichkeit in die Persönlichkeit des Schriftstellers, wirkt er auf den Leser so, daß dieser durch das Objektiv des Schriftstellers die Tatsache in einer Einstellung sieht, die ihn reizt, sie zu seiner eigenen umzuwandeln.

Der musikalische Essai hat nun viel größere Umwege zu machen, als der malerische und poetische. Er spricht von Dingen, die in sich geschlossen sind, Dinge einer Kunst, die sich unter sich selbst sofort versteht;

Musiker untereinander schlagen ein paar Töne auf dem Klavier an, lächeln einander zu und wissen gleich, was sie meinen. Würden sie dies aufschreiben, so brauchten sie viele Seiten zur Erklärung einer Angelegenheit, die hier im Augenblick zwischen Verstehenden erledigt ist. Es gibt naive Schriftsteller, die wirklich solche Seiten aufschreiben, sie erreichen damit statt einer Belehrung eine solche Ermüdung, daß sie den Leser vollkommen verlieren. Es muß ein Verhältnis sein zwischen der Mitteilung selbst und dem Format, in dem sie gegeben wird. Das Format darf nicht größer sein, als die Energie der Mitteilung verträgt. Das ist das künstlerische Gefühl. Künstlerisch und dabei doch im höchsten Sinne praktisch. Weil durch die Umsezung der Tatsache in die Schriftstellerei, wenn sie gelingt, der Zweck schneller und tiefer erreicht wird, als sonst. Die Umsezung musikalischer Begriffe in assoziative ist hier die Frage.

Das Geläufigste ist eine Übersetzung vom Akustischen ins Optische. Man sieht den Gang eines Musikstückes seine Kurve vollenden. Aus Skalen werden Linien, aus Intervallen Sprünge, aus Harmonien Bauten, aus der Polyphonie ein Gewebe, aus dem Klang eine Farbe. Wie soll ich einen C-Dur-Dreiklang beschreiben? Wie soll ich diese merkwürdige Wirkung schildern, die das C E G ausübt, die mir so ganz klar ist und doch so ungreifbar bleibt für eine Übermittlung? Unwillkürlich setzen wir optische Tatsachen dafür ein: wenn wir in künstlerischen Büchern über Musik lesen, finden wir fast gar keine akustischen Formeln, sondern alles wird, je deutlicher es

sich darstellen will, desto eifriger ins Sichtbare übertragen. Hier liegt ein natürlicher Mangel der Sprache vor. Das sind die Schwierigkeiten des Musikschriftstellers. Nicht nur seine Kunst ist sehr zünftig, sondern auch seine Sprache leidet unter dem Mangel akustischer Wortbildungen. Um zu sprechen, muß er extensiv werden. Er muß das feine Gehör in die brutale Sichtbarkeit auflösen, um sich verständlich machen zu können. Jetzt ist er in der Verlegenheit, die Wirkungen seiner eigenen Kunst dauernd durch die einer fremden ersetzen zu müssen. Er schreibt über Musik, wie über eine Art Malerei. Wer weiß, ob er nicht dadurch die Programmatiker unwillkürlich stärkt.

Oder er schreibt über die Musik wie über eine Art Dichtung. Das ist der zweite Fall. Statt musikalische Vorgänge zu schildern oder zu kritisieren, ersetzt er sie durch poetische Inhalte, die sie gar nicht zu haben brauchen, durch lyrische und dramatische Formen, denen er sie durchaus annähert. Er verstößt damit ebenso gegen das Wesen der Musik, wie bei der malerischen Methode. Das ist ja eben nicht Begriffsdichtung, nicht Gefühlslirik, die auf ganz bestimmte Erscheinungen unserer Umwelt reagieren, sondern es ist doch Musik, die viel ursprünglicher ist, als alle die kleinen Sorgen unseres Lebens. Der Schriftsteller, wenn er künstlerisch ist, weiß das alles und muß doch die Musik in jeder Zeile immer wieder herabziehen, um sie vor seinen Lesern glaubhaft zu machen. Er gibt ihren Sätzen scheinbare Überschriften, ihren Inhalten scheinbare Vorgänge, ihrer Lyrik legt er ein Gedicht unter, ihrer Dynamik ein Drama, und weiß doch, daß sie viel elementarer ist und viel undifferen-

zierter. Er anthropomorphisiert die Götter, um sie den Menschen verstehen zu geben.

Er leidet überhaupt, wenn er ein Künstler ist, der Künstlerisches nachempfindet, an dieser dauernden Methode des Substrats. Am liebsten führt er seine Kunst (und das ist der dritte Fall) in jene Regionen zurück, wo sie sich nicht einmal in Musik oder Malerei oder Dichtung gespalten hat, sondern noch im Menschen selbst als moralische Regung, als Wille zur Äußerung, zur Wirkung festhält, noch ein Teil seiner reinen Lebensenergie geblieben, also biologisch zu werten ist. Die Zurückführung musikalischer Dinge ins Biologische, ihre Deutung als Zeichen des Charakters, als Lebensquell und Lebenswendung, als unverdorbener, ungeschliffener Ausdruck seelischer Potenzen, als moralisches Bekenntnis, als vitale Kraft ist psychologisch ebenso tief und wahr, wie sie ästhetisch einseitig und gefährlich ist. Man kann damit wichtige Strecken eines Schaffens und Lebens beleuchten, man kann nicht das Werk und seine vorhandene Form und Geltung erklären. Wenn ich die Eroica als biologisches Phänomen auffasse, habe ich schließlich auch nicht mehr gesagt, als wenn ich sie als Malerei oder Drama erkläre. Aber es reizt, um einmal ihre Tiefe zu gewinnen, sie einmal als Produkt einer Kultur zu verstehen. Man streckt die schreibende Hand gern hinüber in diese Umkreise der Musik, wiederum um Intensität durch Extensität zu ersetzen. Zieht man sie zurück, ist man erst recht in der alten Verlegenheit, um die Musik herumgeredet zu haben, die den Schriftsteller anzusehen scheint, sie selbst zu verschonen. Dann wirft er die Feder weg und spielt Klavier.

Ich stand an einer Stelle, wo man gewohnt war, trocken über Musik zu schreiben und zu lesen. In Literatur und Malerei erzogen, übertrug ich unwillkürlich jene Bildung auf diese Kunst. Ich litt unter dem Umwegen, aber ich tröstete mich damit, so wenigstens dem Ziele näher gekommen zu sein als auf direktem Wege, der versperrt ist. Ich schlug Brücken, auf denen Begierige gehen könnten. Mehr kann man nicht sagen. Nur singen und spielen.

Es gibt Stufen der musikalischen Aufnahmefähigkeit. Von den ganz unmusikalischen Ohren, denen diese Kunst nur Geräusch ist, spreche ich nicht. Sie tun mir in der Seele leid, der Welten Wunder geht ihnen verloren. Unter den musikalischen Hörern stehen diejenigen am tiefsten, denen die Kunst nur eine Art dekorativen Genusses bedeutet. Sie hören gern, fühlen sich erhöht, aber wissen nicht warum. Die nächste Stufe sind die technisch gebildeten. Ihnen ist Musik eine natürliche und gewohnte Sprache, oft sogar natürlicher als die Sprache selbst. Aber sie sind oft fachlich beschränkt, schulmeisterlich gebunden und hören über die bloße Musik nicht hinaus. Die höchste Stufe sind diejenigen, die bei allen diesen Kenntnissen und Empfänglichkeiten doch in der Musik, wie in allen anderen Künsten, einen geistigen Komplex erkennen, durch den sie ein Bestandteil der Kultur ist. An diese will ich mich jetzt wenden. Oder ich will sie locken, falls die Anlage in ihnen noch schlummert. Denn den Dekorativen und den Musikern habe ich nichts zu sagen, was sie nicht selbst wissen, und sie brauchen mich nicht. Aber diese höchste Klasse der Musikbegierigen will ich ansprechen als Brüder von mir. Ich will

sie bis an die letzte Grenze führen, die ich selbst erreichen kann. Dabei will ich nicht faseln, es wäre zu gefährlich. Ich will ein Beispiel aufstellen, und gleich das komplizierteste. Wer die Straußsche Oper „Frau ohne Schatten“ nicht kennt, den bitte ich, sie vorzunehmen und zu studieren. Ich fixiere meine Stellungnahme. Laßt mich zunächst für mich allein sprechen. Und ihr werdet erkennen, warum ich gerade dies schwierigste Exempel gewählt habe. Ich bitte nur, es wirklich zu studieren, sonst geht es nicht. Es geht nicht ohne Mühe und Kampf.

Wenn ich an diese Oper zurückdenke, steht nur die schwarzhäarige, schlanke, sinnlich erregte, eng gewandete, den Körper wie einen Schrein ungestillter Lüste langsam und schwer schleppende Färbersfrau der Barbara Kemp vor meinem Auge. Hier sprang ein Funke über. Hier war eine lebendige Kraft, die sich operndramatisch auswirkte. Sie hat viel zu schreien, und ihre Worte gehen oft in den Tönen unter, ihre Künste sind gesegnet mit dem Segen der Wider-
rufflichkeit, daß man eine an der anderen zerschellen hört — aber es ist ein greifbarer Überschuß da über die Partitur und die Szene und den Inhalt und das Symbol, und es schlängelt sich aus der Hypertrophie der Kunst ein Erlebnis der Bühne heraus, das Blut und Fleisch ist. Bei der Kaiserin sage ich bestenfalls, welche Leistung es sei, ätherisch und explosiv zugleich zu sein. Beim Kaiser sage ich, er möge ruhig meinetwegen versteinern, denn er geht mich gar nichts an mit seinen Mendelssohnmelodien, in denen er sich vergeblich bemüht, ein Gefühl zu suggerieren. Und der Färber, der arme Barak? Er kann sich mit der

Amme zusammentun. Denn beide leiden unter Schicksalsmächten, die sie nicht verstehen, mit dem einzigen Unterschiede, daß er wert befunden wird, sich zu retten, sie aber nicht, obwohl sie so sehr viel geredet, wie er geschwiegen hat. Wenn wir ernstlich fragen, wer diese Schicksalsmächte überwindet, so kann es sich um alle diese gar nicht handeln, ein bißchen vielleicht um die Kaiserin mit ihrem Menschenmitleid, wobei sie sehr viel Symbole durchzukosten hat, aber wirklich und einzig doch nur um die Färberin, die einer Verlockung widersteht, um zu ihrem Mann zurückzukehren. Dieses ist das Menschliche an der Geschichte. Etwas sehr Einfaches trotz aller Zauberei, aber sehr Wahres. Es ist die Frau mit dem Schatten. Sie widerspricht dem Titel der Oper. Sie ist nicht Oper, sondern Drama.

Um sie herum, in erstickender Hitze, ist eine Welt konstruiert von Sichtbarkeiten und Unsichtbarkeiten, von Moral und Zauberei, von Realität und Symbol, von Naturalismus und Expressionismus, Geschehen und Idee, Mensch und Geist, von allen Stilen der Dichtung und der Musik, exotische Alterationen, altromantische Melodie, Wagnersche Kosmik, Straußsche Rhythmik, Illustration und Absolutheit, Monodie und Polyphonie, herzliche Schlichtheit und geballte Dramatik, Opernensemble und Orchestersymphonie, Buffolust und aristokratische Distanz, Klang und Seele, dienende Musik und herrschende Musik — daß nur ein einziger Griff das alles zusammenhalten konnte, der Griff des Meisters, Technische Souveränität deckt das Gefüge. Sichere Hand meistert das Widerstrebende. Vollendetes Können entwaffnet die Widersprüche.

Bin ich fern von Strauß, habe ich meine klaren Bedenken; bin ich ihm nah, lösen sie sich in dem Reiz und der Überlegenheit seiner Persönlichkeit auf. Zu Hause widersehe ich mich jenen Mendelssohns und Vorkings, die in ihm spuken. Spielt er mir die Kaisermelodie am Klavier vor und sagt: ist sie nicht schön? beiße ich mir auf die Lippen. Höre ich sie in der Oper, bezwingt mich der Klangtausch, der leichte Griff, die reife Handschrift so sehr, daß ich sie ihm glaube, in seiner Art. In seiner Art! Darin liegt immer noch sein ganzer Sieg. Es geht ein Atem von ihm aus. Eine Art, Musik zu fassen, liegt in seiner Hand, durchgeschult, durchempfunden, wie kein anderer uns anspricht. Nicht eigentlich Wärme, sie war es nie, nicht das große helllichtige Auge einer tonlichen Vision, wie in Salome und Ariadne, nicht der einheitliche künstlerische Wurf, wie in Elektra, aber irgendein persönlicher Reiz seiner musikalischen Vor- und Darstellungsart, wie er im Tonmeer badet, wie er die Fäden schlingt, und löst, wie er baut und abbaut, wie er schichtet und breitet, wie er die Kurve jeder Dynamik abläuft, wie er seinen Klang wirklich erreicht — diese seine Bewegungen rühren uns an, über alle Probleme, in jener sinnlichen Überzeugungskraft, wie sie nur die lebendige Musik hat, ein Triumph über alle Logik, Analyse, Wirtschaft, Sozialistik, das letzte Wunder der alten Welt. Hören und gehorchen.

Während ich dies schrieb, kam eine Finsternis mitten am Tage über die Stadt. Ich zündete die Lampe an. Es war wie am Schluß des zweiten Aktes. Übermächte riefen mir zu. Ich stand in einem starken Traum. Alte Wunder schwärmten durch mein Ge-

hirn. Opernzauber rührte mich. Jetzt ist es wieder hell geworden. Und nichts steht mehr vor mir als die schwarze, stramme Färberin, die am Anfang war.

Nun verstehen wir uns ganz. Denn auch sie war in Gefahr der Oper, in Gefahr, süßen Verlockungen zu erliegen, die aus Klang, Zauber, Sinnlichkeit, aus der Augenblicklichkeit ihrer Wünsche sie bedrohten. Sie war nahe daran, ihren Schatten zu verhandeln, ihre Körperlichkeit, ihre Produktivität, ihre Menschlichkeit, um artistischer Lüste willen, für einen verführerischen Geist, für eine transparente Willenlosigkeit, für eine Instrumentation tönenden Werkzeugs. Bis sie den Mann erkannte, das Irdische, die Hilfe und Nachbarlichkeit. Immer wieder wurde sie verstrickt in Dinge, die sie nichts angingen. Mochte die Frau, die ihren Schatten verkaufen wollte, doch als Geist vegetieren, so lange sie konnte. Mochte der Mann, den sie erretten wollte, doch Stein werden, meinetwegen eine ganze Architektur bei dieser ewigen Geisterelei seiner Geliebten. Das waren literarische Vorgänge, die in ihr menschliches Herz wenig Eingang fanden. Sie sah den furchtbaren Riß, der durch unsere Kultur ging, nicht nur die Überheblichkeit des Geistes, auch den gemeinen Materialismus, mit dem ihn diese Amme lenkte, sie sah die Radikalität der proletarischen Brüder ihres Mannes und sah den gemäßigten philosophischen Sinn dieses Mannes selbst, sah den Stil derer von oben und derer von unten, sah die Wunder einer äußeren Mystik und auch die Wunder des still seufzenden Herzens — was sollte sie? Wie sollte sie Drama werden in diesen Verstrickungen? Lösung ihres ganz persönlichen brütenden Schicksals finden?

Das schwerer wog, als manche Literatur. Und manchmal saß sie und weinte über die Literatur. Dann kamen die finsternen Wolken, und die Übermächte ängstigten sie. In der Angst um ihren Schatten wandte sie sich dennoch an den Dichter. Man sagt leicht, sie hätte es nicht tun sollen. Aber in diesen Nöten der Zeit, selbst sich zu helfen, war sie zu schwach.

Hofmannsthal stellt zuerst die Frage an sie: Du hast den Schatten und doch keine Kinder von Barak? Wie kann ich dich brauchen als Schattenbesitzerin und Schattenverkäuferin, wenn auch du gar nicht die sichtbaren Erfolge deiner Körperlichkeit aufweist und von der Kaiserin also dich nicht unterscheidest, der Schattenlosen? Nein, ich muß gerecht sein, ich muß der Kaiserin geben, was der Kaiserin gebührt, ich muß dich des Schattens erst würdig erweisen und muß der Kaiserin helfen, indem ich ihr den Schatten gebe, auch ohne Verkauf, ich muß eine höhere Macht über euch beide stellen, die euch über alle solche Handelsgeschäfte hinüber schließlich aus tiefster Weisheit schenkt, was euch gedeiht. Ich brauche zwei Reiche, das irdische und das überirdische. Ich kann die höhere Macht, die ich Keikobad nennen will, und die euch durch Prüfungen auf den Heilsweg leitet, aber so, daß das Heil in euch selbst entspringt, nur zweiseitig, zweibühnig, zweiweltlich wirken lassen. Alles Keikobadische hat drei Stufen des Daseins. Ganz oben, über dem Theater, auf dem Schnürboden der Weltweisheit, thront diese Gottheit, die weder singt, noch spricht, nicht einmal tanzt. Dann auf dem Podium der kaiserlichen Terrassen, die ich vom Griechen Aravantinos in stillisiertem Geschmaç bauen lasse (es ist das Aida-

podium, 50 cm zu hoch, aber sonst neu würde es heute 90 000 Mark kosten), vollzieht sich die Mystik. Und ganz unten, in der Färberhütte vollzieht sich die Realistik. Ich zaubere zuerst die Mystik hinunter ins Reale, dann lasse ich das Reale in den Stil steigen und verlange von euch Färbersleuten zuletzt einen vollendeten Expressionismus, in dem ihr euch mit den Kaiserlichen trifft, worauf die Erlösung in den Schatten beiderseits vollzogen ist. Die Färbersfrau verbeugte sich und las den Text in Garmisch zur Sommerszeit und bewunderte die großen poetischen Schönheiten, aber die Zweifel waren ihr nicht ganz genommen, und sie korrespondierte um ihr Schicksal noch lange mit dem Dichter.

Da hatte dieser eine Offenbarung. Er breitete den Teppich des Märchens aus. Er tauchte zwei Federn, die eine in die leuchtende Klarheit von Goethes Märchen, die andere in die moralische Arabeske von Tausendundeine Nacht, und schrieb nach dem Text die Märchennovelle, nach dem Bühnenstück den Prosa-band, und siehe, eine köstliche Landschaft wuchs aus seinem Stoff, der so verzweigt war in Figuren, Sentenzen, Symbolen und Zaubereien, und er fand den Atem, diese Dinge in langem Zug zu sagen, und es quoll in ihm der süße Wein der Phantasie. Er brauchte nicht mehr von dem Podium herab- und wieder heraufzusteigen, er brauchte nicht in geizige Szenen den Reichtum eines langlaufenden inneren Bildes zu zwängen. Wasser und Berg, Palast und Hütte strömten ihre Grenzen ineinander aus, und Raum und Zeit lustwandelten um sie nach Belieben. Versteinung des Kaisers — sie wurde ein Kapitel klingender Mystik

in dem tiefgeschauten Rhythmus der Wandlung aller Erscheinungen vom Bilde zur Statue, vom Traum zum Nichts. Der Weg der Amme und Kaiserin zur Färberhütte, er wurde eine Vision der Materie in der Luft und in der Stadt, vorbereitend die Seelenschaltungen. Die Seele der Kaiserin, keine Opernfigur, wurde wach im stummen und nahen Wirken des Mitleids unter dem Druck einer geheimnisvoll überrealen Atmosphäre bei den Färbern. Färberluft, sie strahlte Motive aus, Färberisches, Farbenwandelndes, Farbenstimmungen der Kleider, die mit Seelenstimmungen kommen und gehen, in idealer Landschaft, Wirkliches, Unwirkliches, Vierdimensionales, Enharmonisches in der Wandlung und Beziehung alles Geistes und alles Stoffes aufeinander, ein Märchenfest der Ideen und Dinge, wie es da ganz oben, weit über der Bühne, Herr Reifobad sich in sein Lebensbuch geschrieben hätte, ohne die drallen Akzente einer Premiere, gebreitet in dem weissen und feinen Ornament, das das Leben da unten beruhigt und auf seinen gleichen Stil gebracht hat.

Die Färberin las das Märchen und bewunderte wiederum die poetischen Schönheiten, aber als sie sich nach ihrem Schatten umsah, bemerkte sie, daß er in dem Märchenspiel des Buches sich verloren hatte, weil er ein Ornament des lieblichen Teppichs geworden war, wie alles andere. Die Gerechtigkeit der poetischen Moral und der Garten des orientalischen Stils galten ihr nicht so viel, um ihr Blut zu riskieren. Sie hatte immer die Stile gefürchtet und zitterte nun darum, sich in eine Romantik zu verlieren, deren Distanziertheit sie leicht völlig vergeistigen konnte, so daß sie sich

gleichsam verstorben und gedruckt und schön eingebunden vorkam. In ihrer Hilflosigkeit wagte sie das letzte Mittel und wandte sich an den Musiker. Der Musiker versprach ihr über die Etagen des Textes, über die impressionablen und expressionablen Stilwettkämpfe, über die Risse und Abgründe der verschiedenen Parteimeinungen und Interessen mit seiner Kunst einen solchen versöhnenden Zauber der Redaktion zu breiten, daß sie ganz entzückt sein würde von der Einheitlichkeit der Methode, ihr den Schatten und, was sie sonst nur wünschen konnte, zu motivieren und zu erhalten. Da sie entschieden geneigt war, dem literarischen Märchen eine sinnliche und temperamentvolle Existenz im Leben der Bühne vorzuziehen, schlug sie ihm in die Hand und kaufte sich eine Karte für hundert Mark ins Parkett der Oper.

Sie war entzückt von der Macht der Töne und der großen Kunst, die ihr Meister da zur Vollendung brachte, aber sie konnte ein Gefühl nicht leugnen, als ob sich ihr Wille im Kreise herumdrehte. Bald verschlang der Gesang die Schönheit des ihr bekannten Textes, bald das rauschende Orchester den Gesang, bald der märchenhafte, tiefsinnige Inhalt beides zusammen, und wenn schon die Stile sie bisher aufs äußerste geängstigt hatten, so sprangen sie hier in solcher Vielheit und Widersetzlichkeit, in solcher hüpfenden Fülle unter dem Mantel der unbefangenen Musik einher, daß sie es schwer hatte, die Qualitäten, die der Musiker von Fach mit ungetrübter Freude einsaugt, ganz zu genießen. Ihr lag ja nicht an der Musik allein, am lieblichen Musizieren aus sich selbst und in der Wonne vielverschlungener Melismen und

Akkorde, ihr lag an einer höheren Bestimmung, die sie Mühe hatte, unter dieser Überschwenglichkeit hindurch zu fühlen. Es gab Momente, wo ihr die Aufführung wie ein übergewachsener Betrieb erschien, der sich kaum noch selbst kontrolliert. Wo die Künste, die geistigen Anspannungen, die verfügbaren Stile, die Formen der Sprache und die der Musik, die Prinzipien der Nachahmung und die der Symphonik und Kontrapunktik und Thematik, wo diese ungeheure, durch Jahrzehnte fortgeübte und fortgesteigerte Anhäufung von übereinandergetürmten Ausdrucksmitteln sie zu ersticken drohte. Sie wußte ihr Schicksal und ihren Text. Und wer ihn nicht wußte? Als sie mit Barak, in den Höhlen der geängstigten Ehe, ein prachtvolles Opernduett sich singen hörte, erkannte sie sich kaum wieder. Musik machen, warum nicht? Aber bald diese Musik, bald jene, bald Kaisermelodie, bald Kaiserin-Exotik — wo finde ich den Menschen? Sie sagte niemand etwas über ihre Entdeckungen, sie lobte die Arbeit und regte die Hände und begrüßte den Meister und trank ihm zu und stellte ihn über die Zeit.

An demselben Abend aber, als sie mit Barak allein war und die Stile sich in die Ruhe ihres wiedergefundenen Glückes niedersenkten, überdachte sie das Menschliche und besprach es lange mit ihm in ihrer neuen Liebe. Als sie sich endlich Mutter fühlte, reckte sie sich hoch und schön auf und erkannte im Geiste ihr Kind, einfach, stark, groß und jung.

Was ich hier erzählt habe, soll keine Vorwegnahme eines Urteils bedeuten, sondern vielmehr eine Führung, wie man sich einem geistigen Komplex, einer künstlerischen Tat von dem Gewicht dieser Oper zu nähern

hat. Ich könnte eine Aufstellung der Motive übergeben, welche die wichtigsten Figuren und Situationen zeichnen, könnte eine Stilanalyse bringen von den Ausdrucksformen, in denen Strauß die verschiedenen Szenen musiziert hat, könnte das Stimmengewebe des Orchesters beschreiben und das Verhältnis, in dem der Gesang dazu steht — aber das wäre höchstens das Ende, nicht der Anfang, nicht die Hauptsache. Hauptsache ist mir, zu zeigen, wie ein geistig anspruchsvoller Hörer dem Gebilde, das sich aus Wort und Ton, Idee und Aufführung verwickelt, sich am produktivsten gegenüberstellt. Ich denke es mir so und will meine eigene Kritik interpretieren: ich will den Weg zeigen, den ich selbst gegangen bin.

Ich beginne mit dem Sinnfälligsten. Das ist die Erscheinung der Barbara Kemp als Färberin, die mich menschlich am meisten berührt und das Stück für mich menschlich am hellsten erleuchtet. Ich schließe die anderen Figuren an, in der Skala abnehmender Menschlichkeit. Ich bleibe zunächst bei dem allgemeinen konkreten Eindruck. Ich bewundere die meisterliche Fassung der Musik, die so verschiedenartige Elemente zusammenschmiedet, und spreche von der Persönlichkeit von Strauß, die ja doch unser wesentlichstes Interesse hierbei ist. Die sinnlichen Eindrücke des Werkes fließen auf mich über. Ich ahme bisweilen den Stil von Tausendundeine Nacht nach oder den Stil der Hofmannsthalschen Diktion, um im Ton zu bleiben. Das ist: ich stimme mich selbst musikalisch. Ich lege Wert darauf, nicht als Schulmeister vor der Oper zu sitzen, sondern sie als Erlebnis zu nehmen. Während des Schreibens kommt ein Wetter über die

Stadt. Ich versehe mich in die Stimmung des zweiten Aktchlusses, wo derselbe Beleuchtungswandel vor sich geht. So gerate ich vollkommen in die Luft und das Wetter der Oper selbst. Ich halte die Opernstimmung fest. Immer wieder steht die Färberin als menschliche Kreatur mit mir vor den Problemen. Immer wieder beziehe ich alles auf sie. Ich sehe, wie sie hilflos wird vor dieser ganzen Zeit, wie ich selbst. Um ein Drama zu werden, lasse ich sie sich an den Dichter wenden. Ich erkenne, wie der Dichter, um die Widersprüche zu lösen, eine Überwelt schaffen muß über den zwei Reichen der Kaiserlichen und der Färbersleute. Ich verliere dabei die Gegebenheit der Bühne nie aus den Augen. Ich spreche von den Dekorationen. Aber ich spreche auch von Garmisch, dem Wohnort von Strauß, wo ich die Färberin den Text lesen lasse. Sie ist mit der literarischen Lösung noch nicht zufrieden. Der Dichter behandelt denselben Stoff daraufhin in einem Prosamärchen, dessen Vorzüge ich hervorhebe und auf das ich eindringlich hinweise. Aber niemals ver falle ich in einen philologischen Stil, sondern bleibe im Ton des Dramas über das Drama. Ich lasse die Färberin sich vor der Literatur fürchten und sich endgültig an die Musik wenden, womit ich im Zentrum der Oper bin. Nachdem sie auch hier alle Verschiedenartigkeit der Stile erfahren, mit denen man ihr zu Leibe rückt, und sich reichlich ergötzt und ausmusiziert, aber in diesem Trubel doch wohl eine menschliche Befriedigung nicht gefunden hat, lasse ich sie als reinen Menschen zurück, und sie gebiert ihrem wiedergefundenen Färber ein gesundes Kind. Worin das letzte Urteil beschlossen ist.

Schon löse ich Festes auf. Schon schreite ich über die Oper in das Leben hinein. Standpunkt? Ich wandle mich. Ich wandle mich vor jedem Werke. Ich reflektiere und bin immer wieder ein anderer. Es gibt keine Zensuren, es gibt nur Epochen des Geschmacks und des Urteils. Es braucht euch nicht zu schwindeln auf dieser allerhöchsten Stufe, ich halte euch fest an der Hand. Ich will euch erzählen, wie es mir mit einem maßstäblichen Werk durch das Leben erging.

Gestern saß ich wieder einmal im Tristan. Als junger Mensch zählte ich noch die Vorstellungen, die ich besuchte. Jetzt kann ich sie nicht mehr zählen, sie gehen in dem unendlichen Strome des Lebens unter. Aber es gibt immerhin einige Werke, die nicht zu dem gewöhnlichen Repertoire gehören und immer, wenn man sie wieder hört, eine innere Etappe bedeuten. Tristan und Isolde ist von dieser Art. Es knüpfen sich große Erinnerungen daran, und viele innere Kämpfe haben auf diesem Schlachtfeld stattgefunden. Das Werk hat uns durch das ganze Leben begleitet, es geht niemals gleichgültig in der Unterhaltung auf, sondern fordert immer eine Auseinandersetzung heraus, die von unserer augenblicklichen Stimmung gefärbt ist. Denke ich zurück, so sind die Tristanabende Marksteine auf dem eigenen Wege, und der Weg war groß und schön, voller Hindernisse und voller Aussichten, und ich weiß heute noch nicht, ob ich ihn zu Ende gegangen bin.

Unterscheide ich, so sind es nicht bloß Epochen des Lebens, die sich zusammenkrampfen, so oft ich vor dieses Werk gestellt werde, sondern es sind vielleicht noch

viel mehr einzelne Stimmungen, die sich als Antwort auf diese Kunst jedesmal auslösen. Ich bin ein Kind der Zeit, und ich bin ein Kind des Tages. Die Zeit steht diesem Ansturm freundlich gegenüber oder feindlich. Die Stimmung fängt das Werk oder läßt sich von ihm fangen. Sie siegt oder wird erobert. Die ganze Reihe der Aufführungen streicht an mir vorüber. Wie verwickelt ist der innere Apparat, mit dem ich sie aufnahm oder aufnehme. Hier gibt es nicht ja, ja oder nein, nein, hier gibt es ein Wechselspiel von du und ich, und das Wörtchen „und“, wie im Tristan selbst, schließt Welten in sich ein.

Ich war blutjunger Student in Leipzig und kannte den Tristan auswendig, ohne ihn gehört zu haben. Damals gab es für mich nichts als Wagner. Der erste Lohengrin hatte mich geweckt, und ich warf mich dem Genius mit blinder Inbrunst hin. Ich saß tagelang am Klavier und spielte Tristan. Wenn ich ein Stück daraus im Konzert hörte, war es für mich eine Offenbarung aus einer fernen Welt. Ein Freund von mir, der indessen ein berühmter Arzt geworden ist, schenkte mir den Bülow'schen Klavierauszug. Er kostete damals nur acht Mark. Aber es waren Weihestunden ohne gleichen. Damals hatte Tristan noch Widersacher. Ich begriff es nicht. Diese Musik war mir so selbstverständlich wie der Himmel und die Erde.

Später in Berlin hörte ich endlich das Werk. Albert Niemann sang den Tristan, und noch heute fühle ich die Erregung, die von ihm, besonders im dritten Akte, ausging. Ich hörte es zweimal in einer Woche. Ich saß auf der Galerie und war glücklicher und einheitlicher in mir, als jemals später im Parkett.

Ich weiß nicht, wie lange ich noch in diesem Glücke schwamm. Ich sehe mich oft am Harmonium sitzen und das Vorspiel, die Nacht der Liebe, die Vision Tristans auf dieses Instrument übertragen, dessen zauberhaft weiche Klänge mich einlullten. Die romantische Stimmung schlug über mir zusammen. Widerstände gab es nicht. Jede Aufführung war ein Fest. Die Hölde der Sucher erfüllte meine Phantasie.

Es kam die Reaktion. Und was ich hier von mir sage, sage ich, glaube ich, von einer ganzen Zeit. Mozart und Verdi stiegen in mir auf. Das Pathos entfernte sich. Ich begann eine gewisse Angst vor diesem Werk zu empfinden. Mit ausgestreckten Armen und hoherhobener Stimme, mit ekstatischer Leidenschaft und eingekapselter Philosophie, oft über die Maßen lang und vielfach redselig, trat es auf mich zu und drängte sich wie eine Drohung aus der Jugend in die Gegenden voll heiterer Form und edler Grazie, die ich betreten hatte. Ich fürchtete mich. Es bedeutete einen Entschluß, hinzugehen und zuzuhören. Gespenster stiegen auf und wollten mich mahnen und fassen. Mottl stand am Pult. Es war unbeschreiblich schön, aber ich flüchtete. Ich saß den ganzen „Don Juan“ lang, aber ich kämpfte mit mir, dem Tristan wieder zu begegnen. Ich schämte mich. Jetzt kam die Stelle, wo Hölde über den sterbenden Tristan gebeugt liegt. Früher hatte ich da immer weinen müssen. Bloß so aus Schönheit der Musik. Nun wußte ich nichts. Nichts? Es war ein dunkler Kampf von Mächten, Gefühl von Ungerechtigkeit, Zugeständnis der Größe und doch ein Widerstreben gegen eine Ekstase, die sich so bloßstellt.

Ich wurde Kritiker. Es war mein Beruf, den Tristan anzuhören. Aber nur von Beruf Kritiker konnte ich doch niemals sein. Gerade an diesen Abenden beobachtete ich so viel Subjektivität in mir, daß ich offengestanden nie genau wußte, wie es war. Nur aus langer Erfahrung konnte ich mir ausrechnen, welchen Maßstab ich an die Leistungen zu legen habe, und schrieb das dann nieder. In Wirklichkeit beobachtete ich mich, revidierte das Werk, revidierte mich selbst und geriet allmählich auf eine gewisse objektive Linie, welche die Frucht einer guten Selbsterziehung war. Die inneren Beziehungen waren ausgeschaltet. Aber das Meisterwerk stieg um so deutlicher heraus. Mehr und mehr erkannte ich das Wunder der Kunst, das da geschaffen war, unabhängig von Schwärmerei und Antipathien. Ich stand mitten in der Produktion der Gegenwart. Hier ragte ein Turm herüber. Wir blicken zu ihm auf und begreifen kaum noch, wie das möglich war. Eine Welt war geschaffen und bis ins letzte durchgeführt. Dramatische Schwierigkeiten, wie die Moroldgeschichte, waren von der ungeheuren Phantasie genial überwunden. Bei aller Dehnung schlug ein beneidenswerter dramatischer Puls. Ich begann wieder von vorn nachzudenken und verglich. Es schien mir unvergleichlich. Ich dachte: Wagner wollte damals eine halb italienische Oper schreiben, praktisch zum Aufführen, und er schrieb ahnungslos diese Partitur. Heute höre ich nur eine einzige große Melodie, die aus diesem Bekenntnis heraufklingt. Ich fuhr einmal mit Siegfried Wagner über den großen Kanal in Venedig. Am Palazzo Giustiniani sagte er: Hier hat mein Vater den Tristan geschrieben.

Das Wort klang unheimlich. In seinen Briefen lesen wir ja kaum etwas von dem, was uns heute der Nerv des Werkes ist. Es waren Jahre der Gnade. Jetzt interessiert mich dieses Mysterium der Schöpfung mehr als alles Gesänge, über das ich zu schreiben habe. Ein dicker Tristan, eine Riesenisolde. Was soll mir das? Ich sehe kaum noch auf die Bühne.

Damals war ich reif zu Experimenten. Ich hörte mir einige Szenen allein an. Das Duo der beiden Frauen oder die motivische Verwendung des Englisch-Hornmotivs in der Tristanszene des letzten Aktes. Es war mir, als ob ich es das erstemal hörte. Ich sah auf keinen Grund mehr hinab. Oder ich hatte die fekerische Idee, einmal alle drei Akte nur im Konzert hören zu wollen. Bloß als Musik. Ohne die Zufälligkeiten der Aufführung. Es würde wundervolle Perspektiven eröffnen.

Und wieder sitze ich im „Tristan“ und denke an alle Wandlungen zurück. Ich muß mich irgendwie zwingen. Mein Kopf ist von anderen Dingen voll. Es ist mir, als ob die Kohlen zwischen Isolde und Brangäne sich grinsend einschieben, oder ob ein Mietvertrag zwischen die beiden Frauen vor der Fackel niederfällt. Oder als ob die Steuer von Kurwenal aufgerechnet würde. Oder meine Büchertantiemen auf einem schwarzen Segelboot über das Meer dahinglitten. Wohin sind wir gekommen? Die Gedanken fließen weg. Was ich da höre, hörte ich hundertmal. Ich erkenne schon nicht mehr, was es ist. Aber ich warte. Ich weiß schon, es wird kommen. Es dauerte sehr lange. Im dritten Akt kam es. Angeklungen hatte es schon in dem ersten Akt, immer wenn Tristan und

solde ihren schönen Stolz behaupteten. Im Zwiegespräch des zweiten Aktes war es ganz versunken. Woher tönte diese Weise? Beim Schmerzensausbruch Tristans war es da. Er sang etwas, was unser ist. Wie aus Märchenzeiten schlug ein Feuer in unsere Herzen hinüber. Und auf einmal fielen die Schleier, und das Werk stand vor mir in seiner Größe, die man mir hatte töten wollen. Ich halte krampfhaft daran fest. Man soll es mir nicht nehmen. Ich schreie. Ich brauche es. Geht es mir allein so? Enthülle ich mich oder euch alle? Ich ging hin, meine Kritik zu schreiben, aber trug dieses im Herzen.

Ich wandle mich. Wandle mich weiter und weiter. Ich werde euch ein Rätsel, wie die Musik. Ganz Musik bin ich, unfassbar, unkontrollierbar. Ich fliege euch davon, wenn ihr nach mir hascht. Ich tanze in die Sphäre. Rätsel überall, durch die Zeiten, durch die Moden. Tanzmusik werde ich, durch die Sprünge der Galliarde, durch die Komplimente des Menuetts, durch die freisrunde Romantik des Walzers — Tanzmusik, die ihr doch alle so gut versteht, und die ich euch nur zuzulächeln brauche. Rhythmus bindet uns. Rhythmus wird Lebenselement, nachdem Harmonie und Melodie sich ausgedreht haben. Standpunkt? Wer ist der Mode nicht unterworfen? Ich fühle den Rhythmus der modernen Tänze. Ich wandle mich mit den Zeitaltern. Frei und leicht will ich euch Lebewohl sagen, aus einer tollen Laune, aus einer letzten Phantasie. Ich habe sie alle erlebt, die Opern und Symphonien, und habe sie hingebreitet als Teppich, als orientalisches Märchen, voller Wunder und Rätsel, auf dem ich mich jetzt losgelöst und unverantwortlich,

ohne Standpunkt, ohne Problem im Jazz dieser Nächte schwinge. So vermusiziert sich mein Rätsel. So grüße ich die edle Tonkunst. Erlaubt mir diese Bignette.

Ich werfe alle überflüssigen Artikel von mir, alle zierlichen Schmuckworte, alle liebenswürdigen Verbindungs- worte, Schwupps, da liegen sie. Stelle mich auf den Jazzstandpunkt. Schlage Begriffe als Plakate in die Luft. Nagle sie mit starken Rhythmen fest. Gelenke werden locker. Glieder zappeln. Expressionismus triumphiert.

Alles ist eins. Decke, Musik, Tanz und meine geistige Verfassung. Bin in der Stala. Fenster spritzen ihre Rhythmen aus, Ecken strömen ins Flache hinein, Plafond schweift sich mit Rippen, die aufspringen, loslaufen, tot sind. In der Mitte spitzes Gewürfel, kristallinisch geschmiegt, sich auseinanderzackend, tektonische Wike plärrend, in den Raum stoßend, als ob Schall, der von unten aufsteigt, kubistisches Echo zurückgibt. Büfett, Balkon, Estrade, alles gebärdet sich kubistisch, neue Form, exzentrischer Versuch von Gestaltung schlummernder Begriffe, ohne Harmonielehre, ohne Tonalität, geboren aus neuer Zuversicht, auf Materie allein, auf Stoff, auf Gestalt, auf Klang, auf Rhythmus, wie Schönberg. Erster Versuch ist es in der Baugeschichte. Lösung des Details, Lockerung der Gelenke, ein Jazz des Baus, der unveränderlich — ach, wie lange — über dem bewegten Jazz da unten hängenbleibt.

Original-amerikanische Kapelle. Einer spielt Klavier, einer spielt Gitarre, einer Geige, und manchmal bläst er auf einem Horn, geformt wie Tabakspfeife,

Töne von einer schrecklichen überstandenen Sentimentalität. Er schluchzt zum Herzerweichen. Er tutet: laßt alle Gefühle beiseite, sie sind widerwärtig, störend, unpraktisch. Wenn die drei für sich sind, spielen sie das Sentimentalste, was sie kennen, einen langsamen Boston, Karikatur des Walzers. Wenn der Vierte aber dabei ist, geht es in neue himmelschreiende Regionen. Der Vierte ist der Rhythmiker. Hat einen Komplex von Apparaten um sich, aus großer und kleiner Trommel, Kuhglocke, Holzplatte, hellen Glöckchen, Becken und was weiß ich sonst. Schlägt abwechselnd darauf herum, mit genauer Einteilung und höchst künstlerischer dynamischer Steigerung. Bisweilen hat er einen Zylinder auf oder einen Damenhut. Bisweilen springt er auch von seinem Instrument, tänzelt im wippenden Schritt herunter, rings um den Tisch herum, jongliert mit den Trommelschlägeln, singt irgendeinen englischen, vollkommen unverständlichen Gassenhauer. Wenn er sich seinem himmlischen Instrument wieder nähert, bringt er sich durch einen Pauken- oder Beckenschlag wieder in Laune und setzt seine Exerzitien auf der Trommel mit unermüdlicher Geduld fort. Gott, wie der Kerl trommelt. Die Musik, die sie da spielen, ist gar nicht so übel. Riggersongs in Kultur gesetzt, mit exotischen Melodienwendungen, frech unbekümmerten Harmonien und blutig revolutionären Rhythmen. Aber die Musik höre nur ich heraus. Was so im allgemeinen zu hören ist, ist Takt und Rhythmus in tausend Facetten. Der Trommler ist König des Rhythmus. Er entkleidet seine Musik auf ihre Knochen. Auf den reinen Bau, auf das Gerüst, auf das Urelementare, das am

Anfang war, bei den Wilden, und nun bei uns am Ende ist. Er trommelt mir das Gewissen des Apachentums in das Hirn. Loslassen die Gefühle, die Rücksichten, die Moralitäten, die Kausalitäten, alles Verbindende und Zierliche, alle Artikel und Beiworte: noch immer zuviel Artikel, lieber Professor, trommelt er, noch zuviel Mörtel, zuviel Nieten. Blöcke aufeinanderstellen, Elemente türmen, hart werden, Knochen, Knochen!

Unten tanzen sie Schimmy. Wackeln, schieben, ausrutschen, drücken, aber sie können es nicht. Ich kann es im Geiste leichter als sie mit dem Körper. Liegt in der Luft. Rhythmus als Ausdruck des Willens. Keine Romantik mehr im Dreivierteltakt. Sich gehen lassen, Gelenke lösen, Beine stoßen. Plötzlich rauscht ein Paar hinein, defolletierte und dejambierte Dame, Herr full dress. Tanzen mit ungeheurer Leidenschaft bacchantischen Bühnentanz. Beifall. Noch einen zweiten. Stürzen hinaus. Was war das? Der Trommler trommelte über alle Maßen. Es war bezahlt. Bezahlt ist alles. Die Jazzband, der Sekt, die Ornamente und meine Geistigkeit.

Trommler, trommle lustig weiter. Stumpf sitzen wir an unseren Tischen. Genießen Bezahltes. Trommler, trommle die Freiheit in unsere Ohren, neuen Rhythmus, neue Weltbilder, neue Zeiten. Stumpf sitzen wir an den Tischen. Apachen und Nigger ziehen die Ronde um uns, stampfen und brüllen: Knochen. Der Knochenmann wird kommen.



der Vielbeschäftigten.

Wenn Sie müde, verärgert oder überarbeitet sind, dann greifen Sie zu Zellenbüchern. Sie werden in kurzer Zeit erfrischt, frohgestimmt und angeregt sein. Denn gerade darin liegt ihr Geheimnis und Wert, daß sie jedermann ohne Fachkenntnis und Fachbildung das Verständnis für die schwierigsten Fragen aller Wissensgebiete ermöglicht sowie Interesse zu weiterer Vertiefung in den Stoff schafft.

Die Zellenbücher gliedert sich in folgende Reihen:

Schöngeistige Reihe
Wissenschaft und Kultur
Naturwissenschaften
Volkswirtschaft und Politik
Auslandsreihe
Rechtsleben



Die einzelnen Reihen können in geschmackvollen Kassetten vereint bezogen werden. Einheitspreis pro Band M. 12.— (unverbindlich).

Preis der Kassetten zu 6 Bänden M. 20.—, zu 10 Bänden M. 26.—

VERLAG DÜRR & WEBER m. b. H., LEIPZIG



Moderne
literarhistorische Werke aus der
Zellenbücherei, die nicht nur für den Kenner,
sondern auch für den Laien Genuß sind, reiche Anregung
geben und die Urteilsfähigkeit stärken:

KLABUND

Deutsche Literaturgeschichte in einer Stunde

KLABUND

Geschichte der Weltliteratur in einer Stunde

KARL STRECKER

Eine humoristische Tafelstunde
Streifzüge durch die lustige Weltichtung

GUSTAV HERBMANN

Maulwürfe

Der Spottdichter als Pionier des Fortschritts

FRITZ MAUTHNER

Muttersprache und Vaterland

Eine Sprachkritik voll Geist und Scharfsinn und einer
vollendeten Eleganz des Stiles

DR. WILH. SPICKERNAGEL

Hermann Löns und unsere Zeit

Die letzten Tagebuchblätter des im Kriege gefallenen Heide-
sängers und eine kritische Würdigung seines Schaffens

Preis eines Bandes M. 12.-

VERLAG DÜRR & WEBER m. b. H., LEIPZIG



Die Auslandsreihe

übermittelt wichtige Kenntnisse über fremde Völker und Staaten. Außerordentliche Sachkenntnis vereint sich hier mit Frische und Lebendigkeit der Darstellung, die den Volkscharakter und die gesellschaftlichen Zustände der betreffenden Länder ins hellste Licht rückt.

- Ernst Zahn, Schweizer Bd. 6
 Ernst v. Wolzogen, Engländer Bd. 7
 Karl Lahm, Franzosen Bd. 26
 Liesbet Dill, Das verlorene Land Bd. 10
 Ein Buch über Lothringen und Lothringer
 Karl Hans Strobl, Tschechen Bd. 32
 Hans Ludwig Rosegger, O du mein
 Osterreich Bd. 47
 Erwin Rosen, Amerikaner Bd. 8
 Victor Dittmann, Mexikaner Bd. 9
 Eduard Erkes, Chinesen Bd. 30
 Heinz Udo Brachvogel, Die Silber-
 republik. Ein Buch über Argentinien Bd. 27
 Preis eines Bandes M. 12.- (unverbindlich).
 Dazu geschmackvolle Geschenkkassette (ohne Bände)
 M. 26.-

VERLAG DÜRR & WEBER m. b. H., LEIPZIG

**Zur Vertiefung
in das Wesen der bildenden Künste**
empfehlen wir folgende Zellenbücher:

PROFESSOR Dr. JULIUS ZEITLER

Stilarten der Kunst

Band 55 der Zellenbücherei

Geräte unserer Zeit, die am Wendepunkte des Stilwerdens angelangt ist und mit heißem Bemühen um die Gestaltung eines neuen ringt, tut dieses Büchlein not, das eine Aufklärung über die wesentlichen Züge der kunstgeschichtlichen Epochen und deren organische Verbindungen gibt.

PROFESSOR Dr. HANS W. SINGER

Kunstgeschichte in einer Stunde

Band 60 der Zellenbücherei

Das kühne Experiment, in einer Stunde das weite Gebiet der Kunst zu durchheilen, mit virtuoser Geschicklichkeit gelöst: An Ewigkeitswerten wird der unvorbereitete Laie in die Kunst eingeführt, höchster Maßstab für die Beurteilung angelegt und Vereblung des Geschmacks erstrebt.

MAX GLASS

Du und das Bild

Band 35 der Zellenbücherei

Mit großer Anschaulichkeit und wunderschöner dichterischer Sprache analysiert Glass dem ungeschulten Auge Farbe, Licht, Schatten, Raum, Form, Komposition und Idee und lehrt jeden mit empfänglichem Sinn ein Kunstwerk erfassen.

*

PREIS MARK 12.—

(unverbindlich).

VERLAG DÜRR & WEBER m. b. H., LEIPZIG





UTL AT DOWNSVIEW

D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 14 30 26 09 012 9